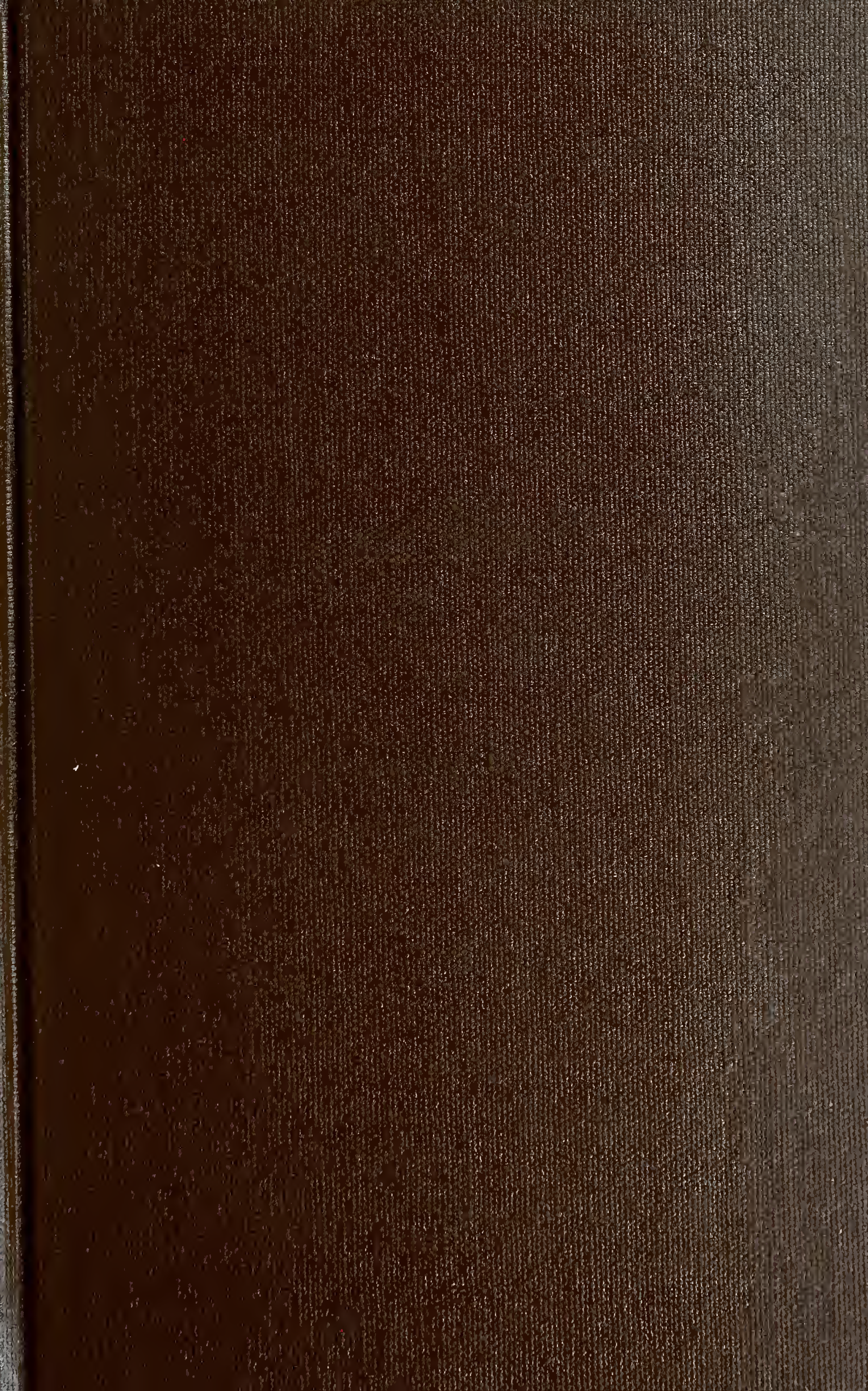
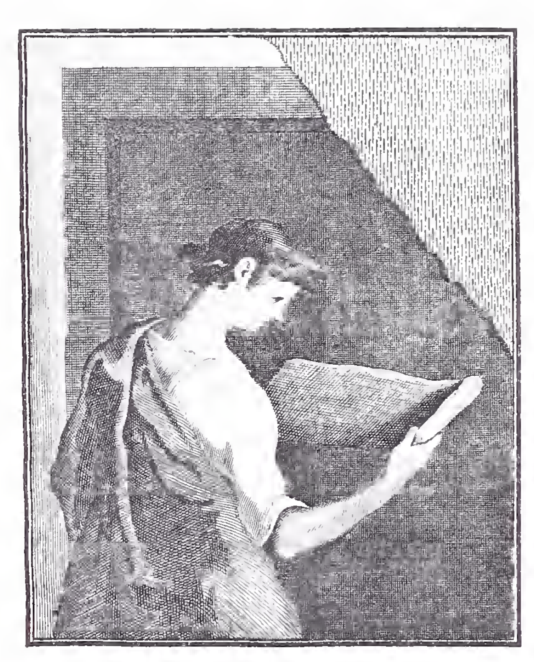




L'ART

ET

LES ARTISTES

HOLLANDAIS

IL A ÉTÉ TIRÉ SUR CETTE ÉDITION

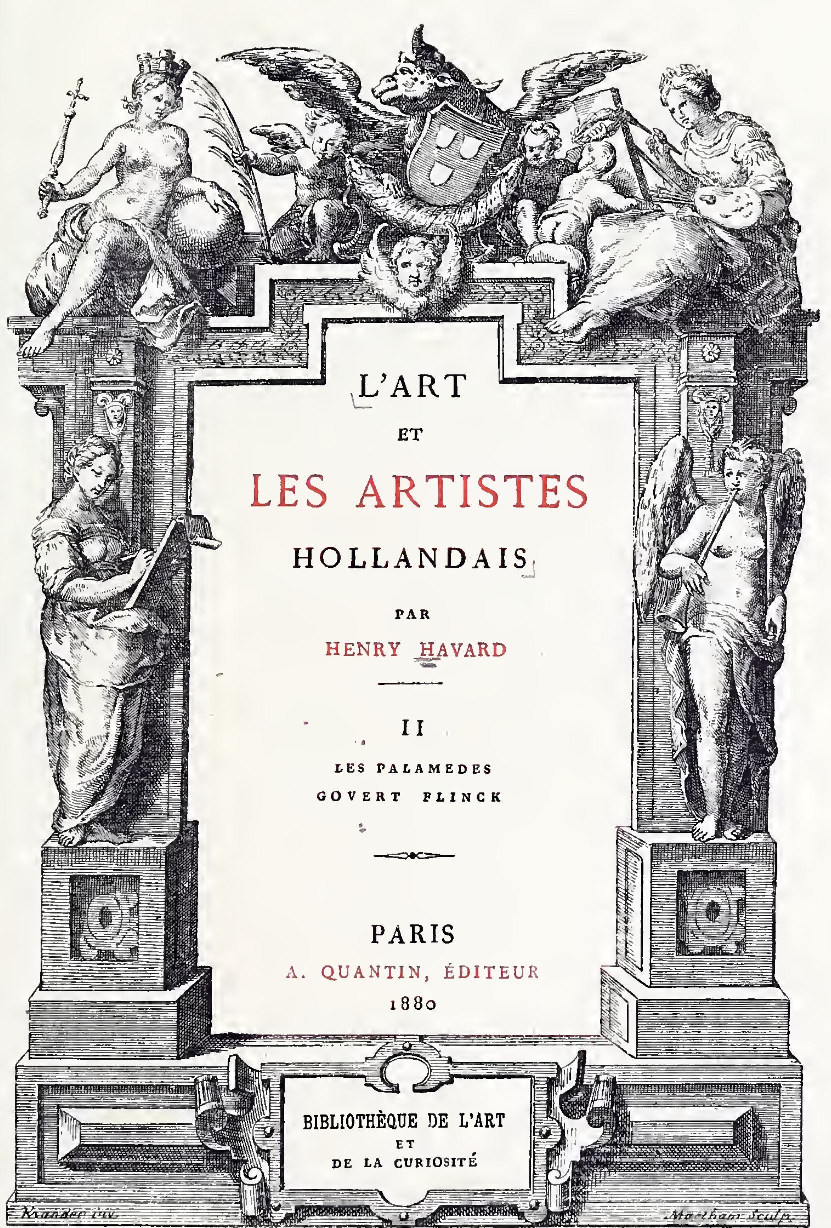
50 *Exemplaires numérotés*

SUR

PAPIER DE HOLLANDE

Avec deux états des planches.

EXEMPLAIRE N° 33



L'ART ET LES ARTISTES HOLLANDAIS

PAR

HENRY HAVARD

II

LES PALAMEDES

GOVERT FLINCK

PARIS
A. QUANTIN, ÉDITEUR
1880

BIBLIOTHÈQUE DE L'ART
ET
DE LA CURIOSITÉ



Heliog. Dujardin A. Quantin Imp. Edit.


ANTONY PALAMEDES
Schilder.
ipse fe pinx: 1631.



LES PALAMEDES

I



ANS toutes les écoles anciennes, il est un certain nombre d'artistes dont le talent sincère, ému, dont l'habileté consciencieuse, ennemie des tours de force et des « virtuosités » banales, semblent avoir été réservés pour une postérité choisie d'amateurs discrets et de connaisseurs studieux.

Ces artistes de goût ont, pour la plupart, passé inaperçus aux yeux de leurs contemporains. Leur vie a été, comme leur art, connue seulement de quelques intimes. Il ne s'est point fait de bruit ni d'éclat autour de leurs personnes. Les historiens n'ont rien retenu de leur existence, et leur nom, pendant des siècles ignoré de la foule, semble, quand il se produit, être une sorte de révélation.

Alors on s'étonne que ces talents honnêtes soient demeurés méconnus. On interroge d'une main fébrile les faiseurs de biographies, et l'on est tout surpris d'être arrêté par un voile impénétrable. Une sorte de pénombre poétique dérobe à nos yeux ces physionomies sympathiques,

redoublant l'attraction qui nous entraîne vers elles. Bienheureux encore, lorsque la fantaisie audacieuse de quelque biographe inventif n'a point fait jaillir, d'une imagination prolixe, un roman indigeste, composé d'anecdotes invraisemblables, bourré de détails inexacts et s'appuyant sur des dates suspectes.

Ces artistes incompris en leur temps, négligés par leurs contemporains, oubliés par l'histoire, c'est particulièrement dans l'école hollandaise qu'ils abondent. Joannes Vermeer, Ruisdael, Pieter de Hooch, Beerestraaten, Brekelenkamp, Hobbema et, dans un autre temps et dans une autre sphère, les Palamedes sont là pour prouver cet inexplicable oubli.

Pour ne parler que de ces derniers, tous ceux qui les ont étudiés s'en sont épris, et cependant la nuit qu'on a laissé planer sur eux est si profonde, que personne, jusqu'à nous, ne s'était avisé de chercher à l'éclairer.

Burger, avec cet entrain et cette vaillante humeur que nous admirions tous en lui, s'est passionné un moment pour eux; et, se heurtant à ces mystères impénétrables, il s'impatientait de ne pouvoir percer l'obscurité dans laquelle ils sont comme ensevelis.

« C'est là (s'écriait-il en parlant de l'un d'eux), c'est là un excellent peintre, aussi original qu'il est rare. Mais quel est ce Palamedes? De qui est-il l'élève? Y a-t-il plusieurs Palamedes? Sont-ils de la même famille? Celui qui a fait les portraits en buste de grandeur naturelle dans la manière du Cuyp est-il le même que l'auteur des petits tableaux d'intérieur, avec de sveltes et élégantes figurines en pied, *conversations* de gentlemen et de ladies qui jouent ou qui boivent? Est-ce lui qui a fait également les scènes de soldatesque, intérieurs de corps de garde où l'on joue, où l'on fume, où l'on se dispute? Est-ce encore le

même qui a fait les petites batailles de cavaliers[1] ? »

Il était bon de rappeler ici ce passage de l'excellent travail de Burger, parce qu'il montre assez bien l'imbroglio d'œuvres au milieu desquelles le critique dérouté se débat. Ajoutons que notre confrère n'a point connu la série complète, et qu'il est encore d'autres ouvrages, dont nous parlerons tout à l'heure, qui viennent augmenter, s'il est possible, la confusion.

Le désarroi semblait, du reste, en ces derniers temps être arrivé à son comble. « La biographie de ce peintre est encore à faire », écrivait tout récemment l'érudit conservateur du musée de Bruxelles[2], à propos du portrait d'A. Palamedes que possède son musée; et il ajoutait : « Mais l'on manque de renseignements certains pour la composer. On n'est même pas bien sûr de son nom. Quelques-uns l'appellent Palamedes ou Palamedes Palamedesz (c'est-à-dire fils de Palamedes) d'autres Stevers. Certains écrivains pensent qu'il y a eu plusieurs Palamedes ayant traité des genres différents; d'autres attribuent les divers travaux au même peintre. » Jamais, on le voit, confusion ne fut plus profonde.

Ce n'est point, toutefois, qu'on fût absolument sans détails biographiques et sans dates relatives aux Palamedes. Bien que les écrivains spéciaux et les biographes de l'école hollandaise se soient montrés à l'égard de ces maîtres d'une parcimonie peu ordinaire[3], quelques indi-

1. *Les Musées de Hollande,* t. I, p. 277.

2. *Catalogue historique et descriptif du musée royal de Belgique,* 4e édition, p. 340.

3. Sandrart, dans son *Academia artis pictoriæ,* ne leur consacre que huit lignes.

Fiorillo, si prolixe ordinairement, parle d'eux d'une façon tout aussi sommaire, premièrement au tome V de sa *Geschichte der zeichnenden Künste in Grossbritannien,* p. 548, et ensuite dans sa *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland,* t. III, p. 131. C'est lui qui, je crois,

cations étaient cependant parvenues jusqu'à nous. Mais ces renseignements, bien loin de comporter ce caractère de vérité qui lève tous les scrupules, manquaient au contraire de précision. Aussi les critiques judicieux étaient-ils demeurés sur une prudente réserve ; et, bien que M. Waagen eût donné 1604 et 1680 comme les époques de naissance et de mort du plus âgé des Palamedes, ces deux dates (dont pour l'une au moins il fut l'inventeur) n'avaient trouvé que peu de créance et n'étaient acceptées, par les auteurs sérieux, que sous bénéfice d'inventaire [1].

Et c'est ainsi que M. Édouard Fétis, dans son excellent *Catalogue du Musée de Bruxelles,* et M. de Stuers, dans

le premier, assigna à la mort d'Anthoni la date de 1680, laquelle fut du reste répétée par Bryan, dans son *Dictionary of painters and engravers.*

Houbraken et Descamps évitent presque de parler des Palamedes et résument hâtivement ce qu'en avait dit un siècle avant eux Dirk van Bleyswijck. Toutefois Houbraken, dans ses quelques lignes, trouve moyen de fournir une indication fausse, en disant qu'Anthoni fut admis dans la Gilde de Saint-Luc en 1636, ce qui est une erreur de quinze ans.

Pilkington, qui les répertorie sous le nom de STAEVARTS ou STEVERS (PALAMÈDES), ne nous apprend rien qui n'ait été dit.

Balkema parvient, dans les dix lignes qu'il leur accorde, à embrouiller la biographie des deux frères avec celle de leur père.

Kramm ne dit rien sur eux et renvoie à Immerzeel, lequel se borne à copier Houbraken.

Siret s'inspire, lui aussi, de Houbraken, mais en l'abrégeant. Quant aux autres, Piles, Félibien, Reynolds, Van Gol, Papillon de la Ferté, Le Carpentier, de Burtin, Roeland van Eyjnden, Adriaan van der Willigen, etc., etc., ils ne soufflent mot de nos deux peintres.

1. La double biographie donnée par M. Waagen mérite d'être citée textuellement, tant elle fourmille de contresens et d'erreurs :

« *Antoine G. Stevers, surnommé* PALAMEDES, né en 1604, mort en 1680, fut très probablement l'élève de son père. Nous le trouvons peu dans nos musées.

« PALAMEDES STEVERS, *dit* PALAMEDES, né en 1607 (?), mort en 1638 (?), frère du précédent et comme lui probablement élève de son père, peignit principalement des combats dans le même style. »

Quel style? Pourquoi ces mots *surnommé* ou *dit* Palamedes? On remarquera, en outre, que les deux dates qui offrent quelque chance d'exactitude sont précisément celles que M. Waagen fait suivre de

celui du Musée de la Haye[1], avaient fait suivre les deux dates suspectes de deux points d'interrogation, et que, plus prudent encore, l'auteur du catalogue du *Trippenhuis,* M. Dubourcq, les avait complètement omises.

Nous verrons tout à l'heure que ces trois auteurs avaient pleinement raison.

Pour le moment, abandonnons, si vous le voulez bien, tous ces biographes relativement modernes, qui se répètent forcément, et puisent d'une façon uniforme leurs renseignements chez les écrivains qui les ont précédés. Remontons directement à la source primordiale, où les premiers d'entre eux et les plus consciencieux se sont renseignés.

Cette source unique, c'est la *Beschryvinge der stad Delft,* c'est le livre de Bleyswijck, l'œuvre du secrétaire de la ville de Delft, de l'historien consciencieux contemporain des Palamedes, leur compatriote, le seul qui les ait connus, le seul qui semble avoir eu des renseignements directs sur leur famille. Et à ses dires nous pouvons ajouter une foi entière, car tout fait supposer qu'il obtint de l'aîné des deux frères les indications dont il a composé la notice qu'il consacra à Palamedes Palamedesz Stevens[2].

Voici cette notice. Je la donne intégralement parce qu'elle me paraît d'une extrême importance, et qu'en outre, si tout le monde y a puisé, on peut dire que personne ne l'a reproduite exactement :

« PALAMEDES PALAMEDES STEVERS. Il n'est point né à

points d'interrogation, alors qu'il donne comme certaines les autres qui ne reposent que sur des présomptions.

L'erreur du critique allemand est si manifeste que MM. J. Meyer et W. Bode, les auteurs du nouveau catalogue de la *Gemälde-Galerie* de Berlin, ont renoncé à ces indications erronées pour conformer leur notice à nos découvertes.

1. Dans le supplément publié en 1877.

2. L'éditeur Arnold Bon donna le livre de Bleyswijck en 1667, et nous verrons tout à l'heure qu'Anthoni Palamedesz vécut jusqu'en 1671.

Delft. Mais son père, Flamand d'origine, et très habile dans l'art de fabriquer les vases de jaspe, de porphyre, d'agate et d'autres matières précieuses, demeurait à Delft. Son habileté le fit appeler auprès du roi Jacques d'Écosse. Il se rendit à l'invitation du monarque, séjourna pendant quelque temps dans le pays avec sa famille, et c'est pendant ce déplacement que Palamedes naquit. Ses parents, toutefois, étant peu après retournés à Delft, c'est dans cette ville qu'il fut élevé et qu'il passa son existence. Il s'est exercé dans la peinture pour ainsi dire sans maître, se contentant de copier et d'étudier les œuvres du célèbre Ésaïas van de Velde, dont il imitait la manière. Il ne tarda pas, du reste, à surpasser son modèle; il peignit des combats de cavaliers, des camps, des armées au repos, et dans ce genre il acquit une telle perfection, qu'il n'a été surpassé par personne. C'est relativement à lui que Cornelis de Bie, notaire à Lier, auteur du *Cabinet d'or, du Noble Art de peindre*, a composé cette pièce de vers en langue flamande :

PALAMEDES PALAMEDESZ. — « Peintre de batailles, Palamedes a-t-il été nourri par Mars, par la cruelle Bellone ou par les Furies? Il semble qu'il soit fils du dieu de la guerre, tant il répand d'animation sur la toile, et il a donné à son art une force si grande, qu'il ne lui manque que la vie. Quand, de ses figures merveilleuses, il compose des armées entières, quand il aligne ses guerriers en ordre de bataille, on croit entendre le roulement du tambour et les fanfares de la trompette meurtrière, on croit voir flotter les étendards. La fumée des mousquets obscurcit les yeux et il semble que le sang ne finira jamais de couler. On assiste à la mort de maint héros succombant sous les coups, et le canon détruit des compagnies entières...[1] »

1. *Het Gulden Cabinet van edele vrije Schilderkonst*, Anvers, 1661, in-4°.

« Il avait un tel amour pour l'art, continue Bleyswijck, que, désireux de se perfectionner sans cesse, il répétait volontiers qu'il n'en était encore qu'à ses débuts. Mais la mort impitoyable triompha de son ardeur. Il mourut le 26 mars 1638, âgé seulement de trente et un ans, laissant un frère aîné, nommé Anthoni Palamedesz Stevers qui vit encore actuellement. C'est un bon portraitiste, très habile à peindre les *sociétés* et les *corps de garde,* ayant un dessin très ferme et très hardi. »

Ne vous semble-t-il pas que, si, au lieu de se contenter des notices fantaisistes des biographes de seconde main, et de donner sa confiance aux compilateurs hollandais et allemands, Burger était directement remonté au texte que tous avaient mis plus ou moins heureusement à contribution, il se serait trouvé beaucoup moins embarrassé ?

Cette note de Bleyswijck est en effet très claire et très précise. Elle nous révèle deux frères, dont l'un est mort en 1638, et dont l'autre vivait encore en 1667. Le premier est le peintre de batailles; au second reviennent les portraits, les *sociétés,* les *corps de garde.* Voilà l'existence des deux artistes bien et dûment constatée, en même temps qu'un point de départ pour établir le droit de chacun dans l'œuvre commune. Si ces renseignements ne paraissent point suffisants, s'ils semblent incomplets ou trop sommaires, c'est à d'autres sources qu'il faut puiser maintenant. Les biographes ne nous apprendraient plus rien d'essentiel; il faut nous faire biographes nous-mêmes et demander aux archives de nous révéler leurs secrets.

II

On aura été frappé sans doute de la façon pour ainsi dire accessoire dont Bleyswijck parle d'Anthoni Palamedesz; mais il ne faut pas oublier que celui-ci vivait encore au moment où fut publiée la *Beschryvinge,* et que le secrétaire de la ville de Delft s'est toujours montré très réservé à l'égard de ses contemporains. Par contre, Bleyswijck est plus explicite à l'endroit de Palamedesz. Il nous donne deux dates : celle de la mort, 1638, et incidemment celle de la naissance, 1607, puisque le biographe nous dit que l'artiste est mort à l'âge de trente et un ans.

Sur cette dernière date (1607) il faut nous en tenir à son affirmation. Nous savons que notre peintre est né en Angleterre, ce qui est bien vague; l'Angleterre est du reste trop vaste pour que nous tentions un voyage d'exploration, à la piste du document qui pourrait affirmer ou infirmer l'assertion de l'écrivain delftois[1]. Palamedes serait né en Hollande, à Delft même, que nous n'en serions guère plus avancés, car les livres de baptême, les *doopboeken* de Delft, ne commencèrent à être régulièrement tenus qu'aux environs de 1615.

1. Depuis que ces lignes sont écrites, j'ai appris par mon savant ami, M. J.-H. Scheffer, archiviste de la ville de Rotterdam, que l'acte de naissance de P. Palamedesz avait été relevé à Londres, sur les registres de l'église calviniste hollandaise, et que la date en concordait avec l'année indiquée par Bleyswijck.

M. Scheffer m'a dit avoir eu la copie de cette mention d'état civil entre les mains mais ne savoir ce qu'elle est devenue. Il serait facile, du reste, puisque le document existe, d'en prendre une copie nouvelle.

Pour le décès, par exemple, il n'en est pas de même. Il eut lieu, nous dit-on, à Delft en 1638. Explorons donc les registres mortuaires. Mais sur quels livres doivent se porter nos investigations? A cela Bleyswijck se charge de répondre. Il nous dit que le père Palamedes, premier du nom, était Flamand de naissance. C'est nous avouer implicitement qu'il était calviniste; car, s'il eût été catholique, il y a peu d'apparence que, par ce temps de déchirements religieux, il eût quitté les provinces méridionales des Pays-Bas pour se réfugier dans une ville de la Hollande réformée.

C'est donc à Delft, dans les registres mortuaires des paroisses protestantes, qu'il nous faut chercher la confirmation ou l'infirmation de l'assertion produite par Bleyswijck. Ces paroisses sont au nombre de deux, celle de la Vieille et celle de la Nouvelle Église. Eh! mon Dieu! nos recherches nous fourniront bien vite le renseignement que nous réclamons, et les livres de l'*Oude Kerk* viennent nous affirmer que le premier biographe des Palamedes ne nous a pas trompés.

C'est sur le registre portant le n° 115 que se trouve la mention désirée. Elle y est inscrite à la date du 28 mars 1638, c'est-à-dire qu'elle est postérieure de deux jours à celle donnée par Bleyswijck. Ces deux dates, toutefois, se confondent et se confirment; car le secrétaire de Delft mentionne le jour du décès, tandis que le registre mortuaire nous donne celui de l'ensevelissement. Palamedes Palamedesz est donc bien mort le 26 mars 1638, jour indiqué par son biographe. Voilà un premier point définitivement établi. Mais si Palamedes est mort à Delft, s'il y a vécu, s'il y a travaillé, il faisait assurément partie de la Gilde de Saint-Luc. Nous connaissons les règlements sévères de cette corpora-

tion[1]. Nul ne pouvait exercer la profession de peintre sans avoir été admis au nombre de ses membres. Le nom de Palamedes doit donc être consigné sur les registres de la Gilde. Il n'y a point de doute à cet égard. Or les livres de maîtrise (*meestersboeken*) de la corporation de Saint-Luc à Delft existent encore; ils ont été récemment acquis par la Bibliothèque royale de la Haye; ils y sont déposés; rien n'est donc plus facile que d'aller les consulter. Palamedes mourut jeune; il eut cependant le temps de se faire un nom; il dut donc débuter de bonne heure. C'est sans doute aux environs de sa vingtième année qu'il se fit recevoir maître. Il était né en 1607, c'est donc sur l'année 1627 et celles avoisinantes qu'il nous faut porter nos investigations. Et précisément en cette année 1627, à la date du 25 octobre, nous relevons la mention suivante:

C'est-à-dire: *Den selven dito heeft hem als meester schilder laeten inteyckenen Palmedes Pallemedes, ende sal*

1. Voir aux archives de Delft la *Gildebrief* de la corporation de Saint-Luc et l'*Histoire de la faïence de Delft,* p. 57, où il est parlé de cette pièce.

betaelen als synde burger 6 guld. — Hierop ontfangen 3 guld. — Hierop ontfangen 3 gulden is betaelt.

Traduction : « Du même dito[1] a été inscrit en qualité de maître Palmedes Pallemedes, et il doit payer comme étant bourgeois 6 florins[2]. — Là-dessus reçu 3 fl. — là-dessus reçu 3 fl. ; — c'est payé. »

Ici je demande à ouvrir une parenthèse. Il est trois mots de cette mention qui ont un intérêt tout spécial, étant donnée la situation particulière dans laquelle se trouvait notre jeune Palamedes. C'est la note *als synde burger* (comme étant bourgeois).

Le père Palamedes, premier du nom, en arrivant à Delft, avait dû, pour pouvoir exercer sa profession de graveur en pierres fines, acquérir le droit de bourgeoisie; c'était obligatoire. Ses fils, naissant dans la ville, en héritaient; la chose allait de soi. Mais Palamedes n'était pas né en Hollande. Il était né en Angleterre. Cette naissance exotique n'entraînait donc pas pour lui la perte de son droit de bourgeoisie et l'obligation d'un rachat.

Pour un étranger, il était de.	12 florins.		
Pour un bourgeois.	6	»	
Pour un fils de maître.	3	»	
Pour un peintre qui exerçait la profession en amateur..	1	»	5 sols.

Voir, du reste, l'*Histoire de la faïence de Delft,* première partie, page 64, où l'organisation de la Gilde et ses tarifs se trouvent expliqués en détail.

1. Ce *du même dito* est une allusion au jour et veut dire « du même jour, du même mois » que l'article précédent, c'est-à-dire 25 octobre 1627.

Les inscriptions sur le livre de maîtrise avaient lieu successivement et au fur et à mesure des admissions. Ces admissions étaient prononcées par les doyens, sur la présentation des pièces justificatives d'apprentissage, après le payement du droit d'entrée dans la corporation, et après la confection de l'épreuve *(proef)* ou chef-d'œuvre qui permettait de juger du degré d'instruction professionnelle du candidat.

2. Le droit d'entrée dans la Gilde variait suivant la qualité du récipiendaire :

L'observation a son prix, parce que Palamedes n'est point le seul artiste hollandais ou flamand qui se trouve dans ce cas spécial; et le précédent qu'il crée mérite qu'on s'y arrête [1]. Il prouve qu'il ne faut pas attacher à ce droit de bourgeoisie une signification plus ample que celle qu'il possède effectivement.

Ce point de droit établi en passant, je reviens bien vite à notre peintre. Sa biographie commence à se débrouiller. Nous voici avec trois dates précises, dont deux, sa mort et son entrée dans la Gilde de Saint-Luc, contrôlées aux sources officielles. Pour le moment, il nous faut nous contenter de ces premières assises et nous occuper quelque peu de son frère.

Nous savons par Bleyswijck, qu'Anthoni Palamedesz, également peintre de talent, était plus âgé que Palamedes Palamedesz. Il est donc logique de supposer qu'il fut admis dans la Gilde de Saint-Luc avant son frère cadet. Puisque nous tenons les livres de maîtrise de la corporation, parcourons-les en remontant vers les années antérieures.

En 1626 nous ne trouvons rien; en 1625, rien encore; en 1624, 1623, 1622, rien, toujours rien.

1. Il y a en effet une analogie vraiment frappante entre la situation de Palamedes Palamedesz et celle d'un autre maître beaucoup plus grand et singulièrement plus illustre, je veux parler de Rubens. Chacun sait que, dans ces derniers temps, on s'est appuyé sur une mention semblable pour établir que Rubens est né à Anvers.

Il faudrait donc, en présence de cette coïncidence, ou bien reconnaître que la mention relative à Rubens ne signifie pas ce qu'on veut lui faire dire, ou bien donner un démenti à Bleyswijck et aux registres de l'église des calvinistes hollandais de Londres, et prétendre que Palamedes est né à Delft, ce qui semble bien difficile.

Peut-être comprendra-t-on plus tard que le lieu de naissance, qui dans beaucoup de cas est purement accidentel (et Rubens autant que Palamedes en est l'exemple), ne suffit pas chez un littérateur ou chez un artiste pour déterminer sa nationalité.

Mais en 1621, à la date du 6 décembre, voici qui ressemble terriblement à ce que nous cherchons :

Opten 6 desember an° 1621
voor de hoeftmans gecomparert
Antonis Palymedis ende heeff
hem zijn selven als meester
schilder doen aenteikenen
daer voer betaet als burger
op rekenig 1 gl. 1 gl. 1623 noch 1 gult
betaelt 1624 noch 1 gulden de resteeren 2 gul.

Ce qu'il faut lire : *Opten 6 desember an° 1621, voor de hoeftmans gecomparert Antonis Palymedis ende heeff hem zijn selven als meester schilder doen aenteikenen, daer voer betaet als burger op rekenig 1 gl., 1 gl., 1623 noch 1 gul., 1624 noch 1 gulden, de resteeren 2 gul.*

Et en marge *betaelt.*

Je traduis : « Le 6 décembre 1621, devant les chefs-hommes a comparu Antonis Palymedis, et il s'est fait lui-même inscrire comme maître peintre. Pour cela il a payé, comme bourgeois, à-compte 1 fl. ; 1 fl. ; en 1623, encore 1 fl. ; en 1624, encore 1 fl. ; reste 2 fl. »

Et en marge : « Payé. »

Voici donc ce frère aîné retrouvé, lui aussi ; en admettant qu'il ait été aussi précoce que son cadet, cette inscrip-

tion nous donne à peu près l'époque de sa naissance. Il est clair qu'il avait alors pour le moins de vingt à vingt et un an ; c'est-à-dire qu'il est né, non pas en 1604 comme l'ont prétendu les biographes, mais en 1600 ou 1601, sinon plus tôt. La date de 1604 admise par MM. Pilkington et Waagen nous donnerait en effet un maître de dix-sept ans, ce qui est contraire aux précédents et en outre bien invraisemblable, surtout en présence des difficultés avec lesquelles notre jeune peintre se trouve aux prises dès ses débuts. Sa pauvreté, en effet, est rendue évidente par le mal extrême qu'il eut à se libérer de son droit d'entrée dans la Gilde. — Près de cinq ans pour parfaire six florins ! n'est-ce pas le cas de répéter le vers du poète :

> Haud facile emergunt, quorum virtutibus obstat
> Res angusta domi...

Ainsi donc la mention du *meesterboek* nous révèle la date probable de la naissance d'Anthoni Palamedesz; certes c'est là un fait très important; mais elle ne se borne point à cela. Elle nous apprend également quel fut le professeur du plus jeune des Palamedes ; car il semble évident que si, comme le raconte Bleyswijck, et comme le répète Houbraken[1], Palamedes Palamedesz s'est exercé dans la peinture pour ainsi dire sans maître, se contentant d'étudier et de copier les œuvres du célèbre Esaïas van de Velde, Anthoni cependant donna bien quelques conseils à son frère.

1. « Hy is genoegzaam zonder meester meester geworden, hebbende zig alleen geoeffent met de konststukken van den vermaarden Esaïas van de Velde... » On voit que Houbraken s'est manifestement inspiré de Bleyswijck. Ce passage est, du reste, reproduit presque textuellement par Campo Weyerman et tous les biographes qui suivent.

Et cette supposition est d'autant plus naturelle, que nous verrons tout à l'heure que jusqu'à l'époque de leur mariage ils habitèrent ensemble. Enfin, quand le plus jeune des deux frères se présenta pour être admis dans la Gilde, il lui fallut produire un certificat établissant que, pendant six années, il avait été en apprentissage chez un maître peintre de la ville. Les règlements étaient formels; et toutes les copies exécutées d'après les tableaux de l'*illustre* Esaïas van de Velde, qui habita tour à tour Leyde et Haarlem, ne pouvaient servir de dispense. Or il est à remarquer qu'entre le 6 décembre 1621 et le 5 octobre 1627, il y a précisement une période de six ans moins deux mois. C'est là, semble-t-il, un indice dont il serait imprudent de ne pas tenir compte ; et de ce rapprochement de dates, on peut donc conclure avec assurance que le maître de Palamedes fut Anthoni.

Si j'avais à expliquer la phrase de Bleyswijck, je supposerais sans hésiter que lorsque le secrétaire de Delft interrogea le seul survivant des deux Palamedes, pour avoir sur son cadet les renseignements qu'il souhaitait, le peintre, qui avait tendrement aimé son jeune frère et qui appréciait hautement son talent, lui aura dit qu'il n'avait presque point eu besoin de ses leçons. De là ces mots « à peu près sans maître (*genoegzaam zonder meester*) consignés par le biographe.

Ces conseils fraternels sont en tout cas singulièrement plus probables que ceux imaginés par M. Waagen, faisant intervenir le père qu'il gratifie, on ne sait pourquoi, du nom grotesque d'Ernest Stevers[1], alors que le nom patronymique de ses enfants indique assez qu'il portait ce prénom de Palamedes que plus tard, l'un et l'autre,

1. *Manuel de l'histoire de la peinture,* t. III, p. 353.

ils devaient illustrer. Graveur et tailleur de pierres fines, « très habile dans l'art de fabriquer des vases de jaspe, de porphyre, d'agate et d'autres matières précieuses », le premier des Palamedes était assurément, dans sa spécialité. un artiste de talent, mais il n'était pas peintre, et en tout cas n'avait pas mandat, aux yeux de la corporation des Saint-Luc, pour faire faire à son fils l'apprentissage indispensable.

Du reste, avoir pour maître Anthoni Palamedes, ce n'était pas se trouver à petite école. Quand nous étudierons ses œuvres, nous verrons assez qu'elles n'étaient point de qualité médiocre. Malgré beaucoup d'inégalités et, dans quelques-unes, des négligences qui indiquent la hâte, on sent en elles une habileté peu commune et une brillante facilité. Ajoutons que dès 1630 la réputation d'Anthoni comme portraitiste était bien assise (ce qui était un très grand honneur dans la ville où florissait Mierevelt), et son atelier était déjà, vers ce temps, fréquenté par de nombreux élèves. Houbraken nous apprend même que sa renommée lui attirait des disciples du dehors. Dans sa biographie de Ludolf de Jong, il raconte que ce jeune artiste quitta Rotterdam et l'atelier de Kornelis Sachtleven pour venir étudier à Delft chez Anthoni Palamedes, « lequel, nous dit Houbraken, était un bon peintre de portraits[1] ».

Anthoni était donc un maître dans le sens professionnel, en même temps que dans l'acception la plus relevée de ce mot. Ses contemporains le considéraient, du reste, comme tel, et ses confrères le tenaient en sérieuse et sincère estime. La preuve de leur confiance

1. « Naderhant werd hy besteld by Antoni Palmedes, te Delft, die een goed portret-schilder was... » Houbraken, *de groote Schouburgh*, etc. 1715), t. II, p. 33.

nous l'avons par les grades qu'ils lui conférèrent dans leur corporation. A l'année 1635 nous relevons, en effet, sur les registres de la Gilde, la mention suivante, qui nous apprend qu'Antoni Pallemedes Steuaerts a été nommé syndic :

Ainsi donc, dès 1635, les artistes qui composaient la Gilde de Saint-Luc avaient placé notre peintre à la tête de leur corporation, et, ce faisant, ils lui décernaient une distinction à laquelle beaucoup de ses confrères, même des plus méritants, n'atteignirent jamais. Leur confiance, du reste, était bien placée, et il n'en démérita point, car il fut à maintes reprises élevé à la même dignité, notamment en 1653, 1654, 1659, 1663, 1664, 1672 et 1673. Il est même possible qu'il ait exercé ces hautes fonctions plus souvent encore, mais les livres de maîtrise, assez irrégulièrement tenus en toutes choses, et pleins de lacunes pour ce qui regarde les syndics, ne nous ont permis de relever que les dates ci-dessus.

Eh bien, voilà la vie professionnelle de nos deux

1. Ce qu'on doit lire :

1635. De dienende hoomans syn gewest (c'est-à-dire : 1635, les chefs-hommes de service ont été) :

Willem van den Bundel,
Aerrend Aerrents van Sanen,
Antoni Pallemedes Steuaerts,
Claes Claessen van Swieten.

peintres restituée; nous nous trouvons maintenant en présence des deux frères, bien faciles à distinguer. Palamedes Palamedesz, le cadet, loué par Bleyswijck et chanté par Cornelis de Bie, et Anthoni Palamedesz, l'aîné, honoré par ses confrères du titre de syndic de la Gilde de Saint-Luc, tous deux gens de talent, considérés, respectés, et ayant, chacun dans la sphère qu'il s'est choisie, conquis des droits sérieux à l'estime des amateurs.

Ce premier point établi, il s'agit maintenant de pénétrer plus avant dans l'existence de nos deux peintres et de soulever, s'il est possible, le voile qui nous dérobe leur vie de famille, leur existence privée. Peut-être la chose est-elle faisable, et leurs deux physionomies, mieux caractérisées par ces détails toujours piquants et curieux, gagneront assurément en précision et en netteté.

III

Les traits d'Anthoni Palamedes ne nous sont connus que par un dessin à l'encre de Chine et à la sépia, du Frison Tako-Hajo Jelgersma. Ce portrait, le seul que nous ayons rencontré[1] et dont nous donnons une re-

1. A la vente de M. van der Willigen, j'ai acquis ce portrait, le croyant unique. Depuis, j'ai su que l'amateur de Haarlem en avait fait exécuter sous ses yeux une copie à l'encre de Chine, simulant un dessin ancien. Ce fait, si je suis bien renseigné, ne serait point unique, et M. van der Willigen, ainsi que M. Kramm, d'Utrecht, auraient commis un certain nombre de supercheries de ce genre. Les amateurs feront bien de se tenir en garde contre ces surprises toujours désagréables et parfois fort coûteuses.

Tako-Hajo Jelgersma, l'auteur du dessin dont nous donnons un fac-similé, peintre et dessinateur, né en 1702 à Harlingen, mort dans la même ville en 1795, est connu par le grand nombre de portraits d'artistes qu'il exécuta, en vue sans doute de la gravure. Immerzeel, dans ses *Levens en Werken*, t. II, p. 85, donne quelques détails sur lui.

production fac-similaire en tête de cette notice, avait été recueilli par M. A. van der Willigen, l'auteur de l'excellent livre intitulé *les Artistes de Haarlem*. Il porte comme légende « *Ipse se pinx 1634* », indiquant qu'il n'est lui-même que la copie d'un auto-portrait exécuté par le peintre.

Qu'est devenu l'original? Je ne saurais le dire, mais le dessin de Jelgersma doit être ressemblant, car il est facile d'y reconnaître ce beau gentleman à la moustache retroussée, aux cheveux ébouriffés, à la collerette plissée, qui, le jarret tendu, l'œil provocant, fumant, causant ou pinçant de la guitare, occupe le centre d'un grand nombre des compositions d'Anthoni Palamedes. *Sociétés, conversations,* entretiens discrets ou corps de garde tapageurs, on le retrouve un peu partout, ce grand et beau garçon, et sa persistance nous dit assez que ce doit être là l'image du peintre plutôt que celle d'un modèle, d'un protecteur ou d'un ami. Cette physionomie brave, cette allure solide et robuste se rapportent, du reste, fort bien à ce que nous savons de notre artiste. Il atteignit en effet un âge avancé, et les fonctions honorifiques qu'il exerça dans la Gilde de Saint-Luc, jusqu'aux derniers temps de sa vie, montrent que, malgré les années, il avait conservé toute son énergie et toute son activité[1].

Avec son frère, nous sommes encore plus favorisés. Nous possédons un portrait de Palamedes Palamedesz, peint par Antoine Van Dyck, ce qui n'est pas un mince honneur. Malheureusement, nous ne connaissons ce portrait que par une gravure de Paul Pontius, gravure assez médiocre, faite à la hâte et sans application, comme

1. Quelques amateurs avaient cru reconnaître notre peintre dans le portrait d'homme si ferme, si net, si voulu, du musée de Bruxelles. Solide peinture où une certaine raideur d'allure semble s'adapter assez

si le sujet n'eût point inspiré le graveur, et par deux copies de cette gravure, l'une exécutée par Houbraken[1], pour son ouvrage : *De groote Schouburgh der Nederlandsche konstschilders*, et la seconde dessinée par C. Eisen et gravée par Le Grand, pour la *Vie des peintres flamands et hollandais* de Decamps[2].

Palamedes Palamedesz — on en peut juger, du reste, par le fac-similé de la gravure de Houbraken que nous donnons à la fin de cette étude — était plutôt laid qu'autre chose. Sa figure avait un aspect inintelligent et un peu bestial. Son nez retroussé, sa bouche épaisse, sa mâchoire proéminente, sa tête enfoncée dans les épaules, tout cela était peu fait pour inspirer un portraitiste. Aussi le pinceau délicat de Van Dyck, ce maître inimitable en

bien à cette idée d'un auto-portrait. Mais la signature est accompagnée d'une inscription qui ne laisse aucun doute à cet égard :

ÆT: 40
A° 1650
A Palamedes. pinxit.

Le personnage représenté comptait quarante ans en 1650; il était donc né en 1610, et nous avons établi que notre peintre était né en 1600 ou 1601.

1. Inséré dans le livre de Houbraken, pl. N, t. II, p. 294, avec celles de Jan Lievens et d'E. Quellin, ce portrait se trouve reproduit avec un joli encadrement dans le livre de Campo Weyerman : *De Levensbeschryvingen der Nederlandsche konstschilders*, 1729, t. II, p. 50.

2. Ce portrait a été, par une singulière erreur, placé à la page 407 du tome second, en tête de la biographie de Jacques Vaillant.

fait d'élégances, ne parvint-il à donner ni grâce ni distinction à ces traits incorrects et à cette physionomie massive. Nous savons enfin que notre peintre mourut jeune, tout fait donc supposer qu'il ne jouissait pas d'une excellente santé.



PORTRAIT D'HOMME PAR ANTHONI PALAMEDES.
(Musée de Bruxelles.)

Quoique Bleyswijck n'en dise rien, il semble probable que les deux frères perdirent leur père de bonne heure, peu de temps après son retour d'Angleterre. Cette présomption, du moins, résulte des mentions du *meestersboek* et notamment du payement, par Anthoni, de ses droits de maîtrise. Si le vieux Palamedes Steaverts avait vécu encore en 1613, il eût certainement fait partie de la Gilde, qui venait d'être fondée. Son artistique industrie

était de celles qui avaient accès dans la Compagnie de Saint-Luc. Or son nom ne figure pas sur les registres de la corporation, et, en second lieu, Anthoni, qui n'aurait pas manqué de se prévaloir de son titre de « fils de maître » pour ne payer que trois florins de droits d'entrée, au lieu de six, dut payer comme un simple bourgeois.

Un autre indice de cette mort prématurée, c'est la difficulté qu'Anthoni éprouva à se libérer. Il vous souvient de ces quatre années employées à parfaire une somme qui nous paraît aujourd'hui dérisoire. Il fallait donc, ayant du talent, et surtout faisant des portraits, ce qui, en ce temps plus encore que de nos jours, était la branche vraiment lucrative de la peinture, qu'il eût de bien lourdes charges sur les bras. C'était un homme d'ordre cependant. La confiance que ses confrères lui témoignèrent avec tant de persistance le prouve assez. Enfin il n'était pas marié. Il est donc plus que supposable que, très jeune encore, il se trouva chef de famille, et qu'en cette qualité il dut pourvoir aux besoins de sa mère et élever son jeune frère.

Remarquez en outre, en opposition à ces débuts besogneux et pénibles, la facilité relative avec laquelle le jeune Palamedes se libéra de ce droit de maîtrise qui avait si lourdement pesé sur son frère Anthoni. Il solda sa créance en deux payements, qui semblent avoir été très rapprochés. Or, si l'on observe que, jusqu'au jour de son admission dans la Gilde, il lui était interdit de vendre ou de faire vendre ses œuvres, on est amené à conclure qu'en cette circonstance il dut être aidé par quelqu'un, et le nom de son frère est incontestablement le premier qui s'offre à l'esprit.

D'autres observations résultant de documents ignorés, et que j'ai été assez heureux pour découvrir dans les archives de Delft, viennent confirmer cette présomption et

Acte de mariage de Palamedes Palamedesz.

Lisez : *Den 19 Januarij, anno 1630. — Palamedes Palamedesz schilder. J. g.—inde Vlamingstraet — Maria Enwouts van S'Gravesande — J. d. an de turfmarct.* — Et en marge : *Getrouwt den 1 febr. per I. Junius.*

C'est-à-dire : Du 19 janvier 1630. — Palamedes, fils de Palamedes, peintre, jeune homme, dans la Vlamingstraet, et Maria Euwouts van S' Gravesande, jeune fille, sur le marché aux tourbes. — Et en marge : Mariés le 1er février, par Isaac Junius.

la transformer en presque-certitude. Je veux parler du double acte de mariage des deux frères.

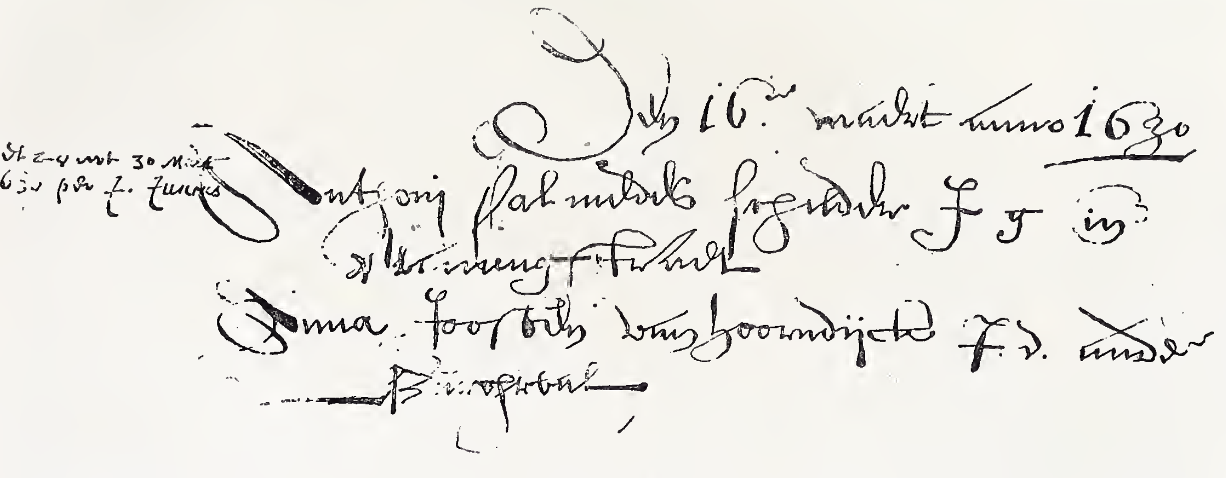
Palamedes, le plus jeune, se maria le premier. Le 19 janvier 1630, il fit publier ses bans avec Maria Euwouts van S'Gravesande (voir fac-similé nº 5), et le 1er février de la même année les deux fiancés étaient unis par le pasteur Isaac Junius. C'était là un brillant mariage pour un peintre. La famille de S'Gravesande, ancienne dans le pays, riche et bien apparentée, appartenait alors, et appartient encore aujourd'hui, au patriciat néerlandais[1]. Ewout Storm van S'Gravesande, le père de la nouvelle mariée, avait été avocat à la cour de Hollande et Zélande; né le 8 septembre 1573, il avait épousé, en janvier 1595, Eva van Swaanswyk, fille d'un bourgmestre de Leyde. De ce mariage étaient nés six enfants : trois fils, Dirk, Laurens et Jacob, et trois filles, Anna, Maria et Deliana. Ce fut l'avant-dernière de ces filles que Palamedes épousa; elle avait vu le jour en 1607, la même année que lui par conséquent. On comprend quelles relations solides une pareille union devait assurer à notre artiste, et de quelle considération elle devait l'entourer.

Anthoni, le plus âgé, se maria le second, dans la même année, et à peu de jours de distance. Le 16 mars 1630, deux mois par conséquent après le mariage de son frère cadet, il fit publier ses bans avec Anna Joosten van Hoorndÿck, jeune fille, demeurant sur le Burchwal (voir fac-similé nº 6), et, le 30 du même mois, le pasteur Isaac Junius, le même qui avait donné la bénédiction nuptiale à Palamedes et à Maria Euwouts, sanctifiait cette seconde

1. Voir, pour la généalogie de la famille STORM VAN S'GRAVESANDE, l'*Heraldieke Bibliotheek*, t. II, p. 127. La Haye, 1872.

Dois-je rappeler que cette famille compte à l'heure actuelle, parmi ses membres, un aquafortiste d'un talent fort distingué?

ACTE DE MARIAGE D'ANTHONI PALAMEDES.



Lisez : *Den 16 maert, anno 1630. — Anthoni Palmedes schilder J.g. — in Vlamingstraet — Anna Joosten van Hoorndijck J.d. an de Burchwal.* — ET EN MARGE : *Getrouwt 30 maert 1630 per I. Junius.*

C'est-à-dire : Du 16 mars, l'an 1630. — Anthoni Palmedes, peintre, jeune homme, dans la Vlamingstraat, et Anna Joosten van Hoorndijck, jeune fille, sur le Burchwal. — ET EN MARGE : Mariés le 30 mars 1630, par Isaac Junius.

union. C'était là également un bon et sérieux mariage, mais plus modeste cependant, car la famille van Hoorndÿck n'était pas, à beaucoup près, aussi bien apparentée que celle des S'Gravesande, et appartenait simplement à la bonne bourgeoisie.

Et maintenant rapprochez ce double document de ce que nous savons déjà ; remarquez l'habitation commune dans la *Vlamingstraet;* rappelez-vous surtout la différence d'âge qui existe entre les deux frères ; et ne vous semble-t-il pas voir le plus jeune s'abritant sous l'autorité de son aîné, élevé par lui, établi par ses soins, et ce grand frère refusant de se marier avant d'avoir assuré le sort de son cadet ?

Ce ne sont là que des suppositions, je me hâte de le reconnaître; mais il faut avouer qu'elles reposent sur des probalités autrement sérieuses que celles émises par des biographes trop empressés. Ce qui les confirme, du reste, c'est l'amitié persistante qui unit les deux frères avant comme après leur mariage. Nous voyons en effet le plus jeune servir de parrain aux enfants de l'aîné et donner son nom au premier né d'entre eux. C'est là une marque d'affectueuses relations dont il faut tenir compte.

Palamedes eut-il des enfants ? L'affirmative est établie par un document que j'ai retrouvé à la Haye, dans les registres de la chambre des orphelins de Delft, où il reposait depuis près de deux siècles et demi. La généalogie de la famille S'Gravesande nous apprend en outre que ces enfants furent au nombre de deux, une fille et un garçon, et qu'ils portèrent les noms d'Agie et de Jakob. Par contre, les registres de baptême *(doopboeken)* de la Vieille Église de Delft, que j'ai attentivement consultés, ne m'ont point révélé la date de la naissance de ces deux enfants. Cette omission, du reste, peut s'expliquer de diverses façons.

Peut-être notre peintre déménagea-t-il après son mariage, peut-être transporta-t-il sa résidence hors de Delft. C'est un fait assez probable, car je n'ai pas trouvé non plus mention de son nom sur le registre d'*impôt des cheminées* de l'année 1638[1]. Il n'avait donc point, au moment de sa mort, de domicile en ville, à moins qu'i n'habitât chez Pieter van S'Gravesande, qui possédait sur *Binnenwatersloot* une maison considérable. Ses enfants naquirent-ils pendant un voyage? Autant de points qui mériteraient d'être éclaircis.

Ici, en effet, se place une question intéressante. Comment Palamedes connut-il Van Dyck? Le rencontra-t-il en Flandre, où il alla sans doute après son mariage pour renouveler connaissance avec la famille de son père? ou bien fut-il présenté à l'éminent artiste pendant le voyage que ce dernier accomplit en Hollande, avant de se rendre en Angleterre?

La période de leurs relations est forcément limitée par deux dates extrêmes, embrassant un espace de six ans. Il faut se souvenir, en effet, que c'est en 1626, vers la fin de l'année, que Van Dyck revint d'Italie, et ne pas oublier qu'il quitta de nouveau Anvers en 1632, au mois d'avril cette fois, pour aller en Angleterre, où il devait mourir dix ans plus tard sans avoir revu sa patrie. Or, à la fin de 1627, Palamedes, qui était encore un tout jeune homme peu fortuné, sans réputation, se faisait recevoir dans la gilde de Saint-Luc. Il est donc assez peu probable que le brillant élève de Rubens eût consenti, en ce temps, à faire son portrait. Jusqu'en 1630, époque de son mariage, il n'y a pas apparence que Palamedes

1. *Register van 't haertsteedegeld bynnen de stadt Delft A° 1638*, aux archives de Delft.

ait quitté Delft, et, du reste, il lui fallait un temps moral pour établir sa notoriété. En 1631 il y était encore, puisque le 18 février de cette année, il déposait entre les mains du notaire Willem de Lange un testament en faveur de sa femme. C'est donc en 1631 ou au commencement de 1632 qu'il connut Van Dyck, et, comme il est admis que, vers ce temps-là, l'éminent portraitiste fit un voyage dans les Provinces-Unies, tout fait supposer que Palamedes ne quitta pas sa ville natale, et que c'est à Delft qu'il eut l'honneur de poser devant le plus illustre des élèves de Rubens.

Palamedes fut-il heureux en ménage ? C'est là une autre question assurément intéressante, mais fort épineuse, et qu'à deux cent cinquante ans de distance, et sur de simples documents d'état civil, il est assez difficile de résoudre. Il est probable que sa femme eut pour ses qualités morales et pour son talent une affection sincère, car sa difformité physique était assez visible pour qu'en échange de sa mésalliance, elle ait au moins exigé des compensations intellectuelles. Le certain, c'est que, lui, il aima sa femme, et qu'en outre elle eut tout sa confiance. J'en trouve la preuve dans le document dont je parlais tout à l'heure, et qui provient de la chambre des orphelins[1] de Delft.

Voici la teneur de cet acte, tel qu'il résulte de la mention inscrite au registre n° III de cette chambre :

PALLAMEDES PALLAMEDESZ[2].

« Le 25 mai 1639, a comparu devant les maîtres de la chambre des orphelins *(weesmeesters)*, Jacob van S'Gravesande, présentant, au nom de Maria Euwouts

1. *Momboirs- en Weeskamers,* VILLE DE DELFT, Reg. III, fol. 281.
2. Le *z* placé ainsi à la fin du nom patronymique, est une abréviation de *zoon* fils.

van S'Gravesande, sa sœur, veuve de Pallamedes Pallamedesz, certain testament signé le 18 février 1631, par sa sœur susnommée et par sondit mari, en présence du notaire Willem de Lange et de témoins, et confirmé au lit de mort, par lequel testament la chambre des orphelins est exclue de la tutelle. »

Suivent les formules d'usage.

Cette exclusion de la chambre des orphelins était considérée, à cette époque de mariages multiples, comme une marque toute spéciale de confiance et d'affection. Et la preuve que ce fait pouvait passer pour exceptionnel, même dans la famille des Palamedes, c'est qu'Anthoni, pas plus à l'occasion de son premier mariage que de son second, n'usa d'une précaution pareille.

En effet, en poussant mes recherches dans les registres des *Weeskamers*, j'ai trouvé sur le livre VII, à la gage 426, deux mentions qui nous révèlent, dans ses détails d'état civil, l'existence de l'aîné des deux frères. Voici la traduction de ce double acte[1].

ANTHONY PALAMEDES, le peintre *(de schilder)*.

« Le 17 novembre 1655, a comparu devant les maîtres de la chambre des orphelins, Anthony Palamedes, peintre, et il a fait enregistrer ses trois enfants qu'il a eus de sa défunte femme Annetge Joosten van Hoorendijk (*sic*) : lesquels se nomment Palamedes, âgé de vingt ans environ, Joost, de seize ans, et Maritge, de onze ans ; avec assistance de deux tuteurs, qui sont Govert Rota, notaire, et Sixtus van Sysbergh, pour procéder à la vente de tous les biens laissés par la défunte mère, et au règlement des dettes et créances suivant inventaire. »

1. Voir, appendice A, le texte hollandais de ce précieux document.

Viennent après cela les formules ordinaires, par lesquelles Anthoni s'engage à payer à chacun de ses enfants une somme de 100 florins, à les élever convenablement, à les pourvoir de vêtements, à leur faire apprendre un métier, etc., et, point important, il affecte en garantie sa personne, ses biens, et notamment « ses maisons et propriétés sises au côté sud de la *Broerhuislaan* et confinant à l'ouest à la propriété de Jan Gerrits van der Graeff. »

Ainsi donc le pauvre hère, l'artiste besogneux, le peintre qui avait éprouvé de si vives difficultés à acquitter sa cotisation, était parvenu, sinon à la fortune, du moins à l'aisance. Il possédait des maisons. Quelle était la valeur de ces immeubles? Une note marginale va nous fournir là-dessus quelques renseignements. Nous savons, par cette note, que, le 11 octobre 1658, il a été procédé à la vente de la plus petite des deux maisons (*het cleynste van de twe huysen*) et qu'elle a été adjugée à 700 florins. On peut donc estimer que l'autre valait de 1,000 à 1,500 florins[1]. Assurément c'est là peu de chose relativement à ce que les artistes gagnent de nos jours; mais il faut se souvenir des 6 florins péniblement soldés en cinq ans, pour se rendre compte du chemin parcouru par notre peintre.

Passons maintenant au second acte; en voici la teneur :

« Le 23 janvier 1674, a comparu devant les maîtres de la chambre des orphelins, Aeghien Woedewaerts, comme mère d'un enfant unique qu'elle a eu d'Anthoni Palamedes, en son vivant peintre, son regretté mari. Le-

1. Ces deux immeubles représenteraient aujourd'hui une somme de 10 à 20,000 francs. Le *Register van 't haertsteedegeld bynnen de stadt Delft* nous apprend qu'Anthoni ne possédait pas encore ces deux maisons en 1638.

quel enfant a nom Arthur, âgé de treize ans. Elle est assistée de Johan van Ophooven, notaire, et de Bastiaen van Cwyck, faïencier[1]. »

Ainsi donc, en 1674 (et non en 1680, comme l'avaient prétendu Fiorillo, Pilkington et M. Waagen), voici notre peintre mort et sa succession ouverte. Il est mort à un âge avancé, mais encore dans la plénitude de son intelligence, de son activité et de sa réputation; car, pendant les deux dernières années de sa vie, il figurait parmi les syndics de la corporation. En outre, il a dû mourir tout d'un coup, car, dans un paragraphe postérieur, la déclaration de sa veuve porte qu'il est mort *intestat,* bien que le régime de la communauté existât entre les époux. Enfin, dernier détail, sa vieillesse fut verte et vigoureuse, car son fils Arthur vit le jour alors qu'il avait soixante ans sonnés.

Ne vous semble-t-il pas que, par ces deux derniers actes, qui clôturent nos investigations, voici la physionomie des deux Palamedes, de ces deux peintres dont on se plaignait de ne rien savoir, assez convenablement débrouillée? Résumons-nous, si vous le voulez bien, en ne conservant que les dates principales :

L'aîné des deux frères, Anthoni, n'est pas né en 1604, comme l'avaient prétendu Pilkington et M. Waagen; il n'est pas mort en 1680, comme l'affirme Fiorillo; il ne fut pas reçu dans la Gilde de Saint-Luc en 1636, comme le croyait Houbraken.

Né probablement en 1600, il fut de bonne heure chef de famille, se fit admettre en 1621 dans la corporation de Saint-Luc, se maria en 1630 avec Anna van

1. Voir le texte hollandais exact et complet de ces divers documents à l'appendice A.

Hoorndÿck, fut syndic en 1635, 1653, 1654, 1659, 1663, 1672 et 1673, et mourut à la fin de 1673 ou au commencement de 1674, sans avoir, par conséquent, jamais quitté sa ville natale.

De son premier mariage il eut trois enfants : Palamedes en 1633, Joost en 1637 et Maritge en 1642, enfants qui vivaient tous trois au moment de son décès. Devenu veuf en 1653, il se remaria avec Aeghien Woedewaerts, qui lui donna, en 1661, un fils qui reçut le prénom d'Arthur.

Voilà qui est bien net, bien précis, bien clair. Pour Palamedes Palamedesz, « peintre de batailles », dit Bleyswijck, « nourri par Mars et Bellone », ajoute le poète de Bie, *prœliorum pictor*, comme l'écrit au bas de son portrait le graveur Pontius, nous sommes presque aussi bien renseignés. Bien que Gault de Saint-Germain[1] et avant lui Descamps aient osé émettre cette singulière prétention qu'il n'appartient pas à la Hollande, nous le laisserons à Delft, où il n'est pas né, mais où il a travaillé et vécu. Par Bleyswijck, nous savons qu'il a vu le jour en 1607. Les documents, que nous avons retrouvés nous ont en outre permis d'établir qu'il fut élève de son frère. C'est en 1627 qu'il se fit admettre dans la gilde de Saint-Luc, puis il se maria en 1630, fit son testament au commencement de 1631, connut à la fin de cette année ou dans les premiers mois de 1632 son illustre portraitiste Van Dyck, et mourut en 1638, laissant deux enfants.

Pour que cette double biographie soit complète, il est un point sur lequel un peu de lumière est encore indispensable. D'où vient ce nom de Steven, Stevens, Stevers,

1. « Les Hollandais ont réclamé ce peintre, qui ne leur appartenait pas. » *Guide des amateurs de tableaux*, t. II, p. 194.



Anthoni Palamedes pinx

Rousselle sc.

LE CONCERT

Cabinet de M[r] de Jonge (à la Haye)

Imp. A. Quantin



Stevaerts, dont on a rallongé le nom des Palamedes? quelle est son origine et sa signification?

M. de Stuers, dans son *Catalogue du Musée de la Haye*[1], dit, en parlant d'Anthoni, « il était le fils aîné de Palamedes Stevensz », et il ajoute en note : « c'est-à-dire P. fils de Steven. Anthoni est toujours inscrit sous le nom de Palamedesz (fils de P.), jamais nous ne l'avons rencontré sous le nom de Steven, qui est celui de son grand-père et dont on a fait un nom de famille. »

Ces quelques lignes renferment une explication assez plausible et dont il faut tenir compte. Il est certain que le père de nos deux peintres s'appelait, non pas Ernest, comme le suppose étrangement M. Waagen, mais Palamedes. Sur ce premier point, il n'y a pas de contestation possible. Nous savons que ce nom de Palamedes était lui-même une étrangeté. C'est un nom flamand et non pas hollandais, et il n'y a qu'à voir la variété de formes qu'il prend, sous la plume des divers scribes officiels, pour comprendre combien son emploi était inusité. C'est tour à tour Palamedes, Pallamedes, Pallemedes, Palmedes, Palymedis qu'on écrit. Et l'on comprend fort bien que ceux qui le portaient se trouvaient, par ce nom seul, assez distingués du vulgaire pour ne faire qu'un très rare emploi de leur nom de famille, si déjà ils en possédaient un.

Ainsi donc, le père de nos artistes s'appelait Palamedes, mais était-il, comme le prétend M. de Stuers, le fils d'un certain Steven? Ceci est une autre question, et, à moins que M. de Stuers n'ait sur ce point particulier des lumières spéciales, nous croyons que le fait demeure en litige jusqu'à plus ample éclaircissement. En outre, ce

1. Voir le supplément de ce catalogue.

n'est pas Stevens qui est le nom patronymique de ce premier des Palamedes, c'est Stevers, ce qui est fort différent.

Plus heureux que M. de Stuers, nous avons rencontré trois fois ce nom accolé à celui des deux Palamedes, deux fois sous la plume de Bleyswijck, qui l'applique à chacun des deux frères, et une fois sur les registres de Saint-Luc, à la date de 1635. Cette dernière mention, dont nous répétons ici le fac-similé, orthographie Steuaerts.

Il demeure bien entendu qu'il ne s'agit ici que des documents contemporains de nos deux artistes. M. de Stuers n'en n'a point visé d'autres dans sa note; car en notre siècle, c'est le nom de Stevers ou Stevens qui est devenu pour certains biographes le seul nom patronymique des deux peintres; et, pour M. Waagen aussi bien que pour Immerzeel, c'est à ce nom mal expliqué qu'ils répertorient les Palamedes.

Quoi qu'il en soit, relativement à ce dernier point, il nous semble que l'existence de nos deux artistes est maintenant régulièrement établie et précisée par des dates authentiques. Désormais on ne se plaindra plus de ne rien savoir de la vie de ces deux peintres de talent. La lumière est faite sur leur vie; il ne nous reste plus à nous occuper que de leurs œuvres.

Toutefois, avant de clore cette première partie de notre travail, qu'il nous soit permis de reproduire ici, en fac-similé, la signature d'Anthoni Palamedes :

Nous l'avons relevée dans les archives de Delft, où elle est pieusement conservée.

IV

Le plus jeune des Palamedes, nous croyons l'avoir démontré, fut le disciple de son frère ; mais de qui ce dernier peut-il bien avoir été l'élève ? C'est là un point que nous n'avons point encore tenté d'éclaircir et qui est demeuré obscur.

M. Waagen dit de son père[1]. Ces leçons problématiques, données par le tailleur de pierres fines à son fils, le peintre, ne reposent que sur des conjectures dont nous avons déjà établi l'invraisemblance. Nous n'y reviendrons pas.

Burger, à propos de ses portraits, le suppose influencé par Aalbert Cuyp et le rattache à ce maître[2]. Mais Burger oublie qu'Aalbert Cuyp, étant né vraisemblablement en 1605, se trouvait être plus jeune de quatre à cinq années que Anthoni Palamedes. Dès lors il paraît assez difficile de placer le maître de Delft en apprentissage chez le peintre de Dordrecht, lequel faisait son apprentissage alors que lui, Palamedes, était déjà un maître, dans le sens corporatif du mot. En outre, la filiation est pour le moins étrange. La peinture de Cuyp est chaude et blonde, d'un faire large, ample, très fondu ; le peintre enveloppe ses figures dans une lumière dorée

1. *Manuel de l'histoire de la peinture*. Bruxelles, 1863, t. III, p. 75.
2. *Musée de Hollande*. Paris, 1858, t. I, *Amsterdam et la Haye*, page 279.

qui est très caractéristique. Pour ses paysages et pour son « plein-air », il choisit presque toujours cette heure crépusculaire qui chez Claude Lorrain donne de si brillants effets. Anthoni Palamedes, au contraire, fait des portraits clairs, précis, où le contour est net, où la ressemblance est écrite par un modelé serré et même un peu sec. Sa lumière est en outre argentée, ce qui est, dans l'espèce, un fait très caractéristique.

Seul peut-être dans l'école hollandaise, Frans Hals possède au même point ces reflets d'argent; et c'est cette coïncidence, sans doute, qui aura fait écrire à Burger cette phrase curieuse, où il renie tout à coup ce qu'il a dit à propos de Cuyp: « Il fut l'ami de van Deelen, lequel était élève de Frans Hals, chez qui probablement Palamedes, comme son style, son exécution et sa couleur semblent l'indiquer, doit aussi avoir étudié[1].»

Mais Frans Hals habitait Haarlem, et rien ne nous autorise à supposer qu'il vint à Delft. De son côté, Anthoni Palamedes ne paraît pas avoir séjourné à Haarlem. Tout ce que nous avons découvert dans les archives de la Haye et de Delft semble, au contraire, se réunir pour attester qu'il ne quitta jamais cette dernière ville. Du reste, alors même qu'il eût travaillé dans l'atelier de Frans Hals, rien ne prouve qu'il aurait pris le coloris du maître. On sait en effet que, sous ce rapport, ni Adriaen van Ostade ni Brauwer ne ressemblent à leur illustre professeur, et que Dirk Hals non plus n'a rien emprunté à son frère. Mais, en admettant qu'il lui eût dérobé le secret de sa couleur argentée, il lui aurait emprunté par la même occasion quelques-uns des caractères de sa merveilleuse fac-

1. *Musée de Hollande.* Paris, 1858, t. I, *Amsterdam et la Haye,* page 280.

ture, ses allures vives, son modelé de premier jet, ses empâtements abondants et vigoureux, cette *furia* de brosse si particulière et si séduisante, cette prestigieuse dextérité à rendre d'un seul coup de pinceau, et par un ton franc non rompu, la saillie d'un contour, le relief d'un muscle, la forme d'un objet. Or, dans ses grandes figures au moins, le travail de Palamedes est très cherché, très fondu, écrit même avec un peu de sécheresse, et ne se rattache en rien à la manière abondante et prime-sautière du maître de Haarlem.

Dans certains de ses petits ouvrages, dans certaines de ses *Conversations,* on retrouverait peut-être un peu de cette facilité et de cette largeur. Les deux *Sociétés* qui ornent le salon de M. de Jonghe, à la Haye, pourraient être citées comme exemples, tant elles sont d'un faire facile et d'une surprenante liberté. Mais on sent que ce sont là des sujets particulièrement familiers à l'artiste, faits et refaits cent fois, connus et sus par cœur jusque dans leurs moindres détails, et qui sont traités de pratique avec une sûreté de main, une largeur qui n'existent plus dans les œuvres sérieuses, étudiées d'après le modèle, exécutées d'après nature.

La meilleure preuve, du reste, de cette facture toute de *chic* (pour me servir d'une expression contemporaine, mais qui rend bien ma pensée), on la trouve dans les repétitions, les incorrections, les négligences qui apparaissent à chaque instant dans ces petites œuvres hâtives et cependant charmantes malgré cela. Ces mêmes personnages qui reparaissent périodiquement dans les mêmes attitudes, vêtus des mêmes costumes, avec les mêmes attributs ; cet éternel guitariste à la jambe allongée, à la fraise ébouriffée, cette perpétuelle dame toujours épaisse et pesante, dont la figure large et peu avenante, au teint

blafard, au front couvert par des boucles frisottantes, se retrouve jusqu'à trois et quatre fois dans la même composition, toutes ces choses sont typiques chez Anthoni Palamedes. Son habitude de toujours masser ses personnages en un coin de la pièce, de les éclairer de gauche à droite et de se débarrasser de ses fonds au moyen d'un léger glacis, simulant une muraille crépie sur laquelle se détachent deux cadres, tout cela sent la hâte. C'est du métier, et non du meilleur; mais l'artiste est tellement habile, il a si bien la science du pittoresque, il possède si bien les costumes, les attitudes, la désinvolture des personnages de son temps que, malgré soi, on pardonne à ses œuvres légères d'être aussi peu étudiées, et au peintre de se montrer aussi volontiers incorrect.

Ajoutons que dans ces petits tableaux, qui se ressentent bien plus de Dirk Hals que de Frans Hals, la tonalité argentée disparaît. Il revient généralement à des lumières chaudes, le clair obscur se dore, ou, quand il reste pâle, il perd ses reflets d'argent pour revêtir des teintes maladives. Il n'y a donc ni dans les petits ouvrages ni dans les grands une place bien marquée et bien nette pour établir une parenté avec Frans Hals.

Mieux inspirés que Burger et M. Waagen, les docteurs Julius Meyer et Bode, les deux rédacteurs du nouveau catalogue du musée de Berlin[1], ayant fait leur profit des documents par nous découverts[2], placent notre peintre sous la double influence de Mierevelt et de Frans Hals (*bildete*

1. *Kônigliche Museen — Gemälde-Galerie — Kleine ausgabe.* Berlin, 1878, page 269.

2. « Erst aus neuerer Forschung in den Archiven zu Delft haben sich obige Daten ergeben. » MM. Meyer et Bode, en omettant de signaler la source où ils ont puisé, commettent une erreur, car ce ne sont pas les archives de Delft qui nous ont fourni la date de naissance d'Anthoni, mais celles de la Haye.

sich unter dem Einflusse von Mierevelt und Frans Hals). Voici qui nous rapproche beaucoup plus de la vérité. L'atelier de Mierevelt est bien certainement celui où Anthoni a dû étudier et apprendre les premiers éléments de sa profession. Que le vieux maître l'ait connu, le fait est certain, puisque Palamedes fut élevé à Delft, dans le temps où la gloire de Mierevelt s'épanouissait dans toute sa splendeur. Rappelons-nous en outre que le célèbre portraitiste eut toujours chez lui un certain nombre de disciples qui l'aidaient. N'avons-nous pas vu sortir de son atelier Pieter Montfort, Paulus Moreelse, Pieter Cluyt, Hendrick van der Vliet ? Rapprochez en outre la profession des deux pères : celui de Mierevelt, orfèvre et graveur, celui de Palamedes, tourneur et graveur en pierre fines; l'un et l'autre gens de talent et renommés. Ces deux artistes durent travailler conjointement à certains ouvrages, et il est certain que le vieux Jan Michelsz eut plus d'une fois à monter des coupes d'agate ou de lapis, des intailles ou des camées qu'avait façonnés et gravés le premier des Palamedes. Ainsi donc, de ce côté encore, il semble qu'il n'y a plus de place pour l'incertitude, et que la lumière est faite d'une façon presque absolue.

Un seul point resterait à éclaircir dans cette rapide analyse des ouvrages de notre peintre. Comment se fait-il que, le pinceau d'Anthoni Palamedes ayant produit une si abondante récolte, ses œuvres soient relativement rares ? A cette question la réponse semble facile. L'espèce de pénombre discrète répandue sur la vie de notre peintre, l'état de délaissement dans lequel sa biographie d'abord, son nom ensuite furent relégués, hâtèrent la destruction d'un grand nombre de ses tableaux. La notoriété de l'artiste est pour beaucoup dans la valeur vénale de ses œuvres. Dès le siècle dernier, la confusion était

faite entre ses peintures et celles des Dirk Hals, des Le Duc, des Pieter Codde et autres petits maîtres qu'on pourrait appeler ses analogues. La ressemblance du dernier de ces peintres charmants avec le plus ancien des Palamedes est, du reste, frappante.

Comparez l'ordonnance, la disposition des groupes, les gestes des personnages,- les costumes de ce délicieux tableau de Pieter Codde intitulé *les Danseurs*, et qui a passé, il y a trois ans, sous les feu des enchères avec la collection Wilson, aux meilleures compositions d'Anthoni, et vous serez frappé de la conformité des types et des analogies de composition.

Il n'y a pas apparence toutefois que ces deux maîtres se soient connus, car il semble établi, par des documents encore inédits et que nous publierons prochainement, que Pieter Codde naquit, se maria, vécut et mourut à Amsterdam. Et cependant en 1734, à la vente de la collection Jacques Jordaens, l'auteur du catalogue hésitait entre ces deux petits maîtres pour l'attribution d'une de ces *Sociétés* où ils ont excellé l'un et l'autre : *Een kleyn geseldschapje van Codde of Palamedes* [1], écrivait-il. Pareille confusion eut lieu avec Le Duc, et Ter Westen nous a conservé la mention d'une curieuse peinture pour l'attribution de laquelle un expert de 1766 hésitait entre ces deux peintres [2].

1. « Une petite *Société,* par Codde ou Palamedes. » Catalogue de Hoet, vente faite à la Haye le 22 mars 1734, n° 60 du catalogue.

2. Ter Westen, *Catalogus of naamlyst van Schilderyen,* la Haye, 1760, page 573. — La description de ce petit tableau mérite d'être conservée.

« Un seigneur chez une courtisane (dametje van plaizier), laquelle est une très charmante brunette. Ils viennent d'achever une collation dont les débris apparaissent encore sur une table. Le seigneur veut prendre quelques libertés, que sa compagne semble vouloir permettre. Mais, pendant ce temps, elle lui dérobe sa montre qu'elle remet à son domes-

Bien que le plus jeune des deux frères ait vécu beaucoup moins longtemps et par conséquent qu'il ait beaucoup moins produit que son aîné, c'est également à une pareille confusion de ses œuvres, mais cette fois avec celles d'Asselyn et de Pieter van Laar, qu'il faut attribuer le petit nombre de tableaux qui nous restent de lui.

M. Waagen, qui semble n'avoir connu, en fait de peintures de Palamedes Palamedesz, qu'un seul de ses ouvrages, ne lui concède qu'un médiocre talent. « A en juger par un tableau du musée de Vienne signé *P. Palamèdes, A. 1638,* écrit-il, il était inférieur à son frère[1]. » Si nous en croyons ses contemporains, qui firent un certain bruit autour de son nom, il dut, au contraire, lui être singulièrement supérieur.

Gardons donc notre jugement pour l'époque où l'on aura restitué à notre peintre cette partie de son œuvre qui s'abrite actuellement sous d'autres noms plus sonores et mieux cotés.

Ici se termine la biographie des deux frères, et il ne me resterait plus qu'à présenter un essai de catalogue réunissant ce qui nous reste de leur œuvre, ou tout au moins ce que nous en avons pu rencontrer, si nous n'avions encore à parler de deux autres personnages, qui portèrent ce même nom de Palamedes, et dont l'un au moins fut un peintre de quelque talent.

Le premier, par ordre de date, de ces deux nouveaux

tique, qui s'est approché avec prudence. Cette petite peinture est exécutée sur cuivre. La couleur est puissante, et les effets de lumière sont ménagés avec beaucoup d'art. Elle est de Palamedes ou de Le Duc. Haut., 16 pouces; larg., 21 pouces; adjugée à 121 florins. (Vente faite à Amsterdam le 17 septembre 1766, nº 43 du catalogue.)

1. *Manuel de l'histoire de la peinture,* t. III, loc. cit.

venus est un nommé A.-G. Palamedes, duquel on trouvait jadis un tableau au musée de Berlin.

Qu'est devenu ce tableau ? Je serais fort en peine de le dire. Il figurait au catalogue de 1841 [1], et M. Waagen, dans son livre imprimé en 1863, en parlait encore comme d'une œuvre dont l'attribution ne saurait être douteuse. Il s'autorisait même de la signature pour baptiser l'aîné de nos deux frères « Antoine-G. Stevens ».

Mais, depuis ce baptême, la biographie de nos artistes s'est éclaircie, et la signature qui faisait autorité est devenue si suspecte que le tableau a été écarté et qu'on ne le retrouve plus sur le nouveau catalogue. Or voici qu'en fouillant, aux archives royales de la Haye, dans les registres de la chambre des orphelins, je découvre à Delft un certain Guilliaen Pallamedes, lequel, à la date du 6 décembre 1641, produisait un testament signé par sa femme décédée, Anneken Davidts. Par ce testament, déposé le 20 décembre 1628 entre les mains de Me Adriaen van der Wiel, la chambre des orphelins était exclue de la tutelle des enfants que ladite Anneken Davidts avait eus de Guilliaen Pallemedes.

Quels étaient ces enfants ? Je n'ai pu le découvrir. L'un d'eux possédait-il un prénom commençant par un A ? s'appelait-il, comme l'aîné de nos deux frères, Anthoni ? Je l'ignore. Mais si les directeurs du Musée de Berlin n'ont eu, pour chasser le tableau décrit par M. Waagen,

1. Voici la mention sous laquelle ce tableau était désigné dans ce catalogue :

345. Soldaten in einem Bauernhause, zwei landleute bringen bei einem offizier ein Gesuch an. Mehr rückwarts andere Figuren an einem Kamin. Im vorgrunde eine trommel, ein Bund Stroh und ein Hund bezeichnet. — A.-G. Palamedes.

Sur bois : haut., 11 p. ; larg., 1 p. 4 p.

d'autre raison que ce G suspect, peut-être se sont-ils trop hâtés, et l'œuvre condamnée, bien loin de mériter l'ostracisme dont on l'a frappée, pourrait bien peut-être, après examen plus mûri, servir de premier échelon pour restituer la biographie d'un artiste dont on a jusqu'à ce jour ignoré et le nom et les œuvres.

S'il est encore fort douteux qu'il y ait eu deux peintres du nom de Palamedes portant le prénom d'Anthoni, par contre, il est certain qu'il y en a eu au moins deux portant le nom de Palamedes Palamedesz.

Il existe en effet à l'hôtel de ville de Nimègue une grande allégorie mesurant 2^{m},20 de hauteur sur 2 mètres de largeur et qui représente, si j'ai bonne mémoire, la *Réunion du comté de Zutphen au duché de Gueldre*. Cette vaste toile, où l'influence de Gérard de Lairesse se fait sentir beaucoup plus que les sévères préceptes de l'école de Delft, porte la signature ci contre :

P. PALAMEDES · F · A°. 1662.

Quel est ce nouveau Palamedes ? On n'est guère mieux renseigné sur son compte que sur le problématique « Anthoni-Guilliaen » dont nous parlions à l'instant.

Toutefois il est bon de remarquer qu'un biographe assez médiocre, de véracité plus que douteuse, Campo Weyerman, mentionne un second Palamedes Palamedesz, qui pourrait bien avoir quelque rapport avec celui que nous cherchons[1], après avoir, au tome II de son ouvrage,

1. Voir *de Levensbeschryvingen der Nederlandsche konstschilders en konstschilderessen,* déjà cité, page 395.

consacré une trentaine de lignes aux deux frères dont nous venons de restituer la biographie. Tout à coup, à la fin de son troisième volume, sortant de parler des Mieris, il s'embarque dans une histoire singulière, où ce nouveau Palamedes Palamedesz joue un rôle des moins honorables et des plus extravagants. Voici le commencement de cette série d'anecdotes, à laquelle personne, que je sache, n'avait pris garde jusqu'à présent. Comme le récit est amusant, on me permettra d'en donner une très libre traduction.

L'article en question est intitulé :

PALAMEDES PALAMEDESZ, *junior*.

« Je suis amené à parler de ce Palamedes, dit notre auteur, parce que, hier, une pièce m'est tombée sous la main, relative à l'ancien Palamedes Palamedesz, dont la vie a été décrite dans notre second volume de la biographie des peintres. Ce jeune homme était un bon peintre, et, bien qu'à mon avis le nom de Palamedes fût illustre pour un artiste, voulant l'illustrer encore davantage, il changea le pinceau vierge de sang de saint Luc contre l'étendard sanglant de Bellone, et il s'avança si bien dans le service militaire, que je l'ai connu, dans mon extrême jeunesse, servant en qualité de cornette à Breda.

« C'est dans cette garnison qu'il est mort. Et ce fut une désolation que cet artiste ait ainsi brûlé ses pinceaux, et qu'il ait manqué de foi dans son talent, parce qu'il fût certainement devenu un des meilleurs peintres de son siècle, tant à cause de son dessin que de son ordonnance et de la *maestria* avec laquelle il peignait ses personnages.

« A Breda, chez plusieurs amateurs, on trouve encore quelques panneaux de ce Palamedes, lesquels représentent des batailles.

« Palamedes logeait à Breda chez un hôtelier du nom de Peer van Heusden, baptisé *l'Espagnol,* parce qu'il faisait plus de tapage à propos des vertus d'une lame de Tolède que son père avait ramassée lors de l'investissement de Breda par le marquis de Spinola, qu'un marchand d'écrevisses ne se donne de mal, dans le mois de mai, pour vanter les vertus peu communes de sa marchandise.

« Ce Peer van Heusden avait le meilleur vin et les filles les plus avenantes qu'on pût trouver dans cette place frontière. C'étaient là deux aimants par lesquels les officiers bardés de fer se laissent volontiers attirer.

« Aussi dans ce cabaret, surnommé le « Paradis des fous », comparaissaient chaque jour les militaires, les notables et les bourgeois qualifiés de Bréda. Les uns attirés par le besoin de tremper une croûte dans un verre de vin, les autres pour donner en spectacle leurs beaux habits achetés à crédit, ceux-ci pour vanter les mérites secrets de leurs chevaux ou de leurs maîtresses, et quelques-uns pour massacrer leurs ennemis en pleine paix, comme autant de moucherons ou de cousins, et cela avec non moins de dextérité que les bouchers de Breda en mettent, tout en coupant la viande, à écraser les insectes qui voltigent autour d'eux.

« Palamedes avait, dans ce logis, la meilleure chambre, celle qu'on nommait la chapelle, parce que l'hôtelier, gardien des trésors, y serrait dans une grande caisse l'argent que nuit et jour les buveurs laissaient entre ses mains.

« Palamedes voyait chaque jour les monnaies de toutes sortes venir s'engouffrer dans ce coffre, et cette vue excitait d'autant plus sa convoitise (c'est toujours Weyerman qui parle), que notre artiste était orgueilleux, gourmand et pauvre, n'ayant pour vivre que ses appointements de

cornette, et parfois fort empêché de régler avec l'aubergiste.

« Or il arriva une certaine après-midi, pendant que notre Palamedes se reposait dans son alcôve, que la cabaretière vint querir quelque chose dans la caisse, et laissa fort imprudemment la clef sur la serrure. Palamedes, qui ne dormait que d'un œil, remarqua la chose et s'empara de la clef. »

Ici je m'arrête. On devine aisément la suite. Il paraît qu'au temps de Campo Weyerman ces actes indélicats et honteux, qui de nos jours conduiraient un homme en cour d'assises, passaient tout simplement pour d'agréables plaisanteries. Le biographe s'étend avec complaisance sur les filouteries et les vols de son héros, et sur les bombances qu'elles lui procurent; il le déshonore tout à loisir, le comparant aimablement au célèbre Cartouche, et l'appelant plaisamment « *de Kartouchiaansche Palamedes* ».

Enfin il le fait mourir à Breda après lui avoir infligé quelques jours d'une dangereuse maladie. Le trépas constaté, on procède à l'inventaire des nippes laissées par le malheureux, et dans une de ses poches on retrouve la fameuse clef.

Ce Palamedes *junior* est-il celui que nous cherchons? Je laisse au temps le soin de répondre à cette question. Il ne peut manquer tôt ou tard de se produire quelque document qui fera la lumière sur ce point délicat.

Pour le moment, je me bornerai à faire remarquer que Campo Weyerman, étant né en 1679[1], devait, en effet, être dans son extrême enfance, quand il connut l'auteur du tableau de Nimègue, puisque celui-ci mourut jeune, et que déjà en 1662, il était dans la plénitude de son

1. « Hij stierf in den kerker in 1747, 68 jaren oud. » Voir Immerzeel, *Levens en Werken*, t. II, p. 232.

talent. En second lieu, il faut noter que notre peintre de 1662 peignait des allégories et non des batailles; et enfin que Campo Weyerman, condamné à une détention perpétuelle pour certains écrits immoraux et diffamatoires et pour certains actes répréhensibles sur lesquels il n'est pas besoin d'insister ici, a toujours passé pour un écrivain fantaisiste, aux dires duquel il ne fallait ajouter qu'une foi très restreinte.

On le voit, la question demeure entière, et sa solution doit être réservée pour des temps à venir. Quant aux deux premiers Palamedes, à ceux dont nous avons essayé de restituer la vie, il nous semble que notre tâche est achevée et que nous pouvons écrire à la fin de cette étude : *Satis dixi.*



PORTRAIT DE PALAMEDES PALAMEDESZ
(d'après la gravure de Houbraken).

ESSAI DE CATALOGUE

DES

OUVRAGES D'ANTHONI PALAMEDES

I. — PORTRAITS.

PORTRAIT D'HOMME.

Le personnage, encore jeune, est tourné vers la droite. De petites moustaches ombragent ses lèvres; ses cheveux, partagés au milieu du front, lui tombent sur le cou. Il est vêtu de noir, avec col blanc rabattu et manchette plissée; sa main droite est appuyée sur le dossier d'une chaise garnie d'étoffe rouge à clous dorés. Sur le fond gris uni, à droite vers le milieu de la hauteur du tableau, on lit :

(Haut., 0^m,68; larg., 0^m,57, B.)

Signé : ÆTATIS, 40; ANNO 1650; A. PALAMEDES PINXIT [1].

MUSÉE DE BRUXELLES.

Le catalogue ajoute :

Il eût été très intéressant de connaître la provenance de ce portrait. Malheureusement nous ne sommes point parvenu à la découvrir. C'est dans le catalogue de 1819 qu'il apparaît pour la première fois. Il n'en est pas fait mention dans les comptes d'achats que nous avons dépouillés.

PORTRAIT DU PRINCE MAURICE.

Le prince est représenté à cheval dans la campagne, entouré d'une escorte.

AU CHATEAU DE BERENWERD.

1. Voir le fac-similé de cette signature, page 34.

Portrait du prince Frédéric-Henri.

Vêtu d'un riche habillement vert, brodé d'or et tailladé aux bras et aux cuisses, un collet en dentelle, une décoration sur la poitrine attachée à un ruban noir, la tête découverte, le chapeau noir, orné de plumes, et tenu dans la main droite posée sur la hanche, de longues bottes en cuir jaune; il est monté sur un cheval de bataille brun au front blanc, la bride et les étriers dorés. Dans le fond, on distingue les remparts de la ville de Grol et une troupe de soldats armés.

(Panneau : haut., $0^{m},35$; larg., $0^{m},28$.)

Musée d'Amsterdam, n° 325.

Acquis à la vente M. C. van Hall, 1858, fl. pour 80 florins.

Portrait de M. de Stavenisse.

Belle figure de grandeur naturelle, vue jusqu'à la ceinture. Dans le haut les armoiries de la famille Stavenisse, entourées par le collier de l'ordre de Saint-Michel.

Signé :

A° 1660

Palamedes. pinxit

A M. de Jonge, directeur du musée de la Haye.

Portrait de jeune fille.

Tournée à droite; elle est vêtue de noir, coiffée d'une cornette blanche, avec des dentelles, des manchettes et un col plat. A droite se trouve un livre, à gauche des gants de couleur rouge. Le fond est brun.

(Sur bois : haut., $0^{m},67$; larg., $0^{m},49$.)

Signé à droite : ÆTATIS; ANNO 16..; A. PALAM...

Musée de Berlin, n° 741.

Figurait sur le *Catalogue* de 1841, sous le n° 242.
Acquis en 1821 à la vente SOLLY.

PORTRAIT DE JEUNE HOMME.

Avec les cheveux blonds et tourné vers la gauche; il est vêtu d'un pourpoint gris avec des boutons jaunes. Sur son bras tombe un manteau gris; une collerette carrée et plate encadre son visage. Fond gris.

(Bois : haut., $0^m,74$; larg., $0^m,59$.)

Musée de Berlin, n° 758 B.

Collection SUERMONDT.

II. — SCÈNES GALANTES. MUSIQUE, DANSE ET CONVERSATION.

RÉUNION DINATOIRE.

Une table richement servie est dressée dans un parc ombragé de grands arbres. A gauche, à un coin de la table, se tient un jeune seigneur en costume de soie noire, portant son manteau sur le bras gauche. Près de lui est assise une dame avec des cheveux courts et frisés, vêtue d'un riche costume de soie noire, rehaussé de larges dentelles. — A la table sont assis trois jeunes couples; un quatrième couple, à gauche et en dehors, s'absorbe dans un doux entretien à côté d'un seau à rafraîchir, un jeune page remplit un verre avec le vin que renferme un broc.

(Bois : haut., $0^m,57$; larg., $0^m,77$.)

Signé sur le seau : PALAMEDES F.

Musée de Berlin, n° 758 A.

COMPAGNIE FAISANT DE LA MUSIQUE.

(Haut., $0^m,37$; larg., 0^m53.)

A M. S. B. Bos, à Harlingen. — Exposé en 1872 à Amsterdam. (N° 188 du *Catalogue*.)

MUSIQUE ET CHASSE.

A gauche est une femme vêtue de noir, elle chante en s'accompagnant sur la guitare; une société nombreuse l'écoute avec attention. Un homme entre dans la chambre, un lièvre à la main; il le présente à une dame; un autre tient deux perdrix.

(Panneau : haut., 21 pouces; larg., 27 pouces.)

Collection HENRY CROESE, Amsterdam.

Acheté, en 1811 par M. VAN EYCK pour 26 florins.

LE CONCERT.

Plusieurs personnes réunies font de la musique.

(Panneau : haut., 15 pouces; larg. 20 pouces.)

Collection de la douairière VAN HOOGENDORP, 1797.

Acquis par M. MACALESTER, pour 9 fl. 15 s.

SCÈNE D'INTÉRIEUR.

Deux dames et deux cavaliers chantent, assis près d'une table couverte d'un tapis rouge. Une des dames, en robe verte avec un pardessus de satin noir, tient ouvert un cahier de musique; l'autre dame, en robe verdâtre, prend un cahier de musique placé sur la table. A droite, près de la cheminée, une vieille dame, vêtue de noir, cause avec un cavalier debout comme elle. A gauche, près d'une table chargée de verres, un domestique versant du vin. Au fond de la chambre, sont appendus au mur une carte géographique et un tableau représentant des fleurs.

(Haut., 0^{m},44; larg., 0^{m},63.)

Musée de l'Ermitage, n° 932.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Dans un appartement modeste, éclairé à gauche par une grande fenêtre, et à la muraille duquel deux tableaux sont suspendus, deux cavaliers chantent et font de la musique.

Assise près d'eux, une dame tient à la main un verre à demi plein. Au second plan, des cavaliers et des dames jouent au trictrac, pendant que, sur la gauche, un laquais, aux pieds duquel repose un chien, remplit un verre. Table à gauche. Au premier plan, à droite, une épée.

(Sur panneau.)

Signé :

A Palamedes 1633

A M. de Jonge, directeur du Musée de la Haye.

Le Concert.

Pendant du précédent. — Nous en donnons la gravure.

Appartient également à M. de Jonge, directeur du Musée de la Haye.

Musique de chambre.

Dans un riche intérieur du xviie siècle, des seigneurs et des dames se sont réunis pour jouer et pour faire de la musique. Composition de dix-huit personnages. Peinture fade et molle, et qui, si nous en croyons les costumes, serait des derniers temps de la vie d'A. Palamedes. Les perruques et les fraises tombantes indiquent en effet les environs de 1672. A ce moment, le peintre semble avoir perdu sa touche vive, spirituelle, prime-sautière. Sa facture est devenue morne, terne, indécise, avec quelque chose d'enfantin. Nous y trouvons également des bleus criards, des rouges tournant au saumon qui ne lui sont point habituels.

(N'étaient la signature, qui semble être du temps, et la place où elle se trouve, nous croirions à un pastiche plutôt qu'à un original.)

(Bois : haut., 0m,34; larg., 0m,43.)

Signé : A. Palamedes.

Musée de Rotterdam, no 297.

Légué en 1868 au musée par Mlle C. M. Caster.

Dame jouant aux cartes avec des militaires qui la filoutent *(sic)*; une autre dame pince de la harpe. Scène aux lumières, d'une jolie couleur; composition agréable, touchée avec un sel étonnant *(sic)*.

(Cuivre : haut., 6 pouces; larg., 8.)

Musée de Nantes.

Concert.

Dans un appartement meublé à l'antique, un seigneur en riches habits, assis sur une chaise, chante en s'accompagnant sur la mandoline. A côté de lui se trouve une table recouverte d'un tapis persan, et, près de la table, une dame, tenant à la main une longue pipe, regarde le chanteur et paraît l'écouter. Derrière la dame, on remarque un cavalier qui également prête l'oreille. Sur la table, des accessoires, brocs, verres, papiers, livres, etc.

(Panneau : haut., 18 pouces; larg., 23 pouces 1/2.)

Collection Arend van der Werff, Dordrecht, 1811.

Concert.

Dans un intérieur de belle apparence, un seigneur et une dame, en vieux costume hollandais, sont assis auprès d'une table et font de la musique.

(Panneau oval.)

Collection Haanebrinck, Amsterdam, 1840.

Concert.

Un homme vu de face, et assis sur une table, joue de la guitare; à sa gauche, un homme assis joue du flageolet; quatre autres personnages, dont trois femmes, sont groupés autour de la table et chantent; un grand tableau représentant un paysage est suspendu à la paroi à droite.

(Bois : haut., $0^m,40$; larg., $0^m,49$.)

Signé du monogramme sur une feuille de papier placée sur la table.

Galerie Brentano, à Francfort.

Compagnie faisant de la musique.

Plusieurs cavaliers et dames sont réunis dans un salon et se divertissent à fumer et à faire de la musique.

(Panneau : haut., 8 pouces 1/2; larg., 7 pouces.)

Collection T. H. van Willigen, 1805.

Le Pendant.

Même sujet et mêmes dimensions; existait dans la même collection.

Compagnie faisant de la musique.

A gauche, un cavalier joue de la basse de viole. A droite, un autre cavalier est assis devant un clavier. Diverses personnes, qui les écoutent, sont groupées dans l'appartement.

(Bois : haut., 2 pieds 1/4 pouce; larg., 2 pieds 9 pouces 1/2.)

Museum Wallraf-Richartz, à Cologne.

Provient de la collection Rittergutsbesitzers, de Clèves.

Avant le concert.

Trois seigneurs hollandais, en riches costumes, sont réunis autour d'une table couverte d'un tapis vert, et, tout en fumant, s'apprêtent à exécuter une partition que l'un d'eux cherche à déchiffrer. Sur un coin de la table, livres et instruments de musique.

Collection A. Couturier. — Vendue le 10 février 1866.

Concert.

Autour d'une table sont groupés plusieurs jeunes femmes et quelques cavaliers faisant de la musique. — Sur le devant, un homme pince de la guitare. — Un peu plus loin, deux jeunes femmes et un jeune homme chantent ensemble. — Au premier plan, une chaise à laquelle sont appuyés des instruments de musique.

(Cuivre : haut., $0^{m}27$; larg., $0^{m}35$ 1/2.)

Collection Olmade (Toulouse). — Vendue en décembre 1868.

Réunion galante.

Des seigneurs et des dames sont réunis dans un appartement, et font de la musique en échangeant de galants propos.

Collection Martin Coster, à Paris.

Musique et Conversation.

Dans un appartement élégant, des dames se sont réunies à de jeunes seigneurs pour boire en causant et en faisant de la musique.

A M. Léopold Flameng, à Paris.

La Danse.

Dans un intérieur, des personnages en costumes Louis XIII, les uns à table, les autres debout, regardent danser un cavalier et une dame. Dans le fond, un musicien joue de la basse.

Signé : A. Palamedes.

Collection du prince Sigismond Radziwill, 1866.

Le Bal.

(Sur bois : haut., 0^m,38; larg., 0^m,52.)

Collection du prince Radziwill, 1865.

Intérieur avec figures.

(Bois : haut., 0^m,38; larg., 1^m,42.)

Même collection, 1865.

Conversation.

Dames de distinction et gentilshommes réunis sur la terrasse. Composition de quatorze personnages.

(Bois : haut., 0^m,48; larg., 0^m,58.)

Collection du docteur Goldsmidt, de Francfort. — Vendue le 27 février 1869.

Compagnie hollandaise.

Dans une chambre richement meublée, une société composée de dames et de cavaliers, au nombre de quatorze, se livre au plaisir de la conversation et au charme de la musique. Ce groupe de personnages, brillamment éclairé, se détache et ressort sur le fond, tenu dans l'ombre.

(Bois : haut., 0^m,45; larg., 0^m,59 1/2.)

Collection Daigremont, n° 100 du *Catalogue*. — Vendue en mars 1861.

Adjugé à 86 francs.

Réunion hollandaise.

Intérieur d'un appartement où sont rassemblés des personnages des deux sexes, dont les uns jouent aux cartes et les autres s'embrassent et prennent le thé. Sur le premier plan, on remarque un jeune homme richement vêtu, tenant à la main une pipe qu'il offre à une jolie femme, qui semble repousser la fumée qui l'incommode.

(Bois : haut., 0^m,29; larg., 0^m,34.)

A figuré dans les collections du président Haudry, de M. Merois et en dernier lieu dans la galerie Daigremont.

Vendu lors de la première vacation (février 1861). Adjugé au prix de 1,050 francs.

Conversation.

Dans un salon, une dame assise sur une chaise de forme antique écoute les aimables propos que lui tient un galant cavalier.

(Panneau oval.)

Collection Haanebrinck, Amsterdam, 1840.

La Noce.

Grande composition avec trente figures représentant un

intérieur hollandais. — Repas très animé. — Costumes riches et d'un coloris agréable.

(Bois : haut., $0^m,64$; larg., $0^m,84$.)

Collection du COMTE DE LIEL, à Munich. — Vendue le 21 avril 1869.

RÉUNION JOYEUSE.

(Bois : haut., $0^m,40$; larg., $0^m,51$.

Collection BIEHLER, Paris, 1859.

Ce tableau fut adjugé pour 112 francs.

LE BOURGMESTRE.

Il est assis, entouré de ses subordonnés, et reçoit un trompette chargé d'un message.

(Bois : haut., $0^m,40$; larg., $0^m,31$.

Collection BIEHLER, Paris, 1859.

HOSPICE DE MATERNITÉ.

Plusieurs dames de qualité viennent rendre visite à des accouchées; l'une d'elles présente un marmot à sa nourrice.

(Bois : haut., $0^m,60$; larg., $0^m,93$.)

Signé en toutes lettres en bas à droite.

Collection GOLDSMIDT, à Francfort. — Vendue les 5 et 6 mars 1869.

LA JEUNE ACCOUCHÉE.

Elle est entourée de sa famille.

Collection EUGÈNE DISANT, 1870.

JEUNE FILLE JOUANT AVEC DES FLEURS.

(Sur toile : haut., 5 palmes; larg., 5 palmes 10 p.)

Collection VAN BLEULAND, Utrecht, 1839.

COMPAGNIE GALANTE.

Réunion de seigneurs et de dames. Au premier plan, un

officier joue au trictrac avec une dame, pendant que d'autres conversent galamment. Au second plan, un valet verse du vin.

(Panneau : haut., 16 pouces 1/2; larg., 23 pouces.)

Collection Th. Cremer, Rotterdam.

Acquis en 1816 par van der Hoog, pour 79 florins.

L'Opérateur en exercice.

Un paysan et une vieille femme tiennent le malade pendant l'opération.

(Bois : haut., 18 pouces 2 lignes; larg., 14 pouces 2 lignes.)

Cabinet de M. de Silvestre. — Vendu en 1810.

Adjugé à 26 francs.

Le Fumeur.

Un citadin coiffé d'un feutre à bord relevé, le coude appuyé sur une fenêtre, tient à la main sa pipe, qu'il paraît savourer avec délices.

(Bois : haut., $0^m,27$; larg., $0^m,21$ 1/2.)

Galerie d'Aigremont, n° 93 du *Catalogue*. — 1re vacation, vendue à Paris en février 1861.

Adjugé à 1,250 francs.

Amateur ou Peintre.

Un jeune homme est assis devant un tableau placé sur un chevalet, et le contemple avec attention.

(Panneau : haut., 21 pouces; larg., 17 pouces.)

Collection de Mme Paul-Yvan Hogguer, Amsterdam, 1817.

L'Atelier de l'artiste.

Un peintre est installé devant son chevalet, et fume une pipe.

(Panneau : haut., 5 pouces 3 l.; larg., 4 pouces 4 l.)

Collection Roodzaan, Amsterdam, 1826.

III. — CORPS DE GARDE ET SCÈNES MILITAIRES.

CORPS DE GARDE.

A gauche de la composition, une dame est assise, tenant en sa main gauche une grappe de raisins dont un jeune enfant cueille les grains. — Derrière elle, un officier donne des ordres, tandis qu'un officier de moindre rang est assis sur un tambour. Au premier plan, des accessoires guerriers et un chien. Au fond, quelques soldats.

(Panneau; haut., 16 pouces; larg., 21 pouces 1/2.)

Collection NIEUHOFF, Amsterdam, 1777.

CORPS DE GARDE.

Animé d'un grand nombre de personnages (du meilleur temps du peintre).

(Panneau : haut., 19 pouces; larg., 17 pouces.)

Collection ABRAHAM DELFOS, à la Haye.

Acquis en 1807 pour M. J. THAAF, pour 40 florins.

CORPS DE GARDE.

Également animé de personnages nombreux.

(Panneau : haut., 21 pouces; larg., 29 pouces.)

Collection ABRAHAM DELFOS, à la Haye.

Acquis pareillement par M. J. THAAF, pour 39 fl. 15 s.

CORPS DE GARDE.

On voit, sur le devant de la composition, un officier parlant à une jeune femme assise et tenant un enfant sur ses genoux. D'après l'empressement que chaque soldat met à s'équiper, il semble qu'il donne des ordres de départ.

Composition animée de plus de vingt figures.

(Bois : haut., 0^m,40; larg., 0^m,51.)

Collection CORNELISSEN, à Bruxelles. — Vendue en 1842 (ce tableau a été adjugé pour 500 fr.).

INTÉRIEUR DE CORPS DE GARDE.

Un officier bien costumé, chapeau à plumes, larges bottes éperonnées, fièrement assis, fait exécuter une sonnerie par un trompette. Près de lui, une jeune dame porte un enfant dans ses bras. Plusieurs soldats se tiennent respectueusement derrière leur chef. L'un est monté sur une échelle, les autres sont groupés sur les marches d'un escalier. Dans le fond, encore quatre soldats, dont l'un visite un fusil et l'autre veille sur une marmite.

(Bois : haut., 0^{m},38; larg., 0^{m},50.)

Signé.

Collection P. MUNOS DI RETAMOSO. — Vendue le 27 juin 1867.

INTÉRIEUR DE CORPS DE GARDE.

Plusieurs soldats sont groupés autour d'un tambour, jouant aux cartes ou fumant. Un officier assis donne des ordres à deux soldats qui l'écoutent.

(Bois : haut., 14 pouces; larg., 17 pouces.)

Collection ROBERT DE SAINT-VICTOR, 1822.

INTÉRIEUR MILITAIRE.

Plusieurs cavaliers entourent une table et prennent des rafraîchissements.

(Bois : haut., 14 pouces; larg., 17 pouces.)

Même collection.

(Ces deux tableaux se faisaient pendant.)

CORPS DE GARDE.

Au milieu d'un corps de garde, un beau gaillard *(een schoone kerel)*, en élégant costume, souffle dans une trompette ornée d'une flamme bleue. En face, un militaire est assis sur une chaise, et près de ce dernier se tient une dame qui

porte un jeune enfant dans ses bras. Des soldats diversement groupés complètent cette scène.

(Panneau : haut., 16 pouces; larg., 21 pouces 1/2.)

Collection N. Nieuhoff, 1777.

Un corps de garde.

On y remarque un homme qui sonne de la trompette.

Une Tabagie.

Dans laquelle un homme pince de la guitare.

(Ces deux tableaux sont agréablement ornés de figures; ils sont peints sur bois et portent chacun 17 pouces de haut sur 20 pouces de large.)

Vente du cabinet du prince de Conti, 1777.

Adjugés à 650 livres.

Corps de garde.

Au milieu du tableau, un officier jouant de la trompette. Plusieurs de ses camarades l'entourent. Soldats dans le fond.

(Sur bois; haut., 17 pouces; larg., 23 pouces 1/2.)

Collection Ocke, à Leiden, 1817.

Intérieur de corps de garde.

Dans lequel on voit, à gauche, plusieurs soldats groupés autour d'une caisse de tambour, jouant aux cartes ou fumant leur pipe; près de là, un homme assis, lequel paraît d'un rang supérieur, donne des ordres à deux autres soldats qui l'écoutent.

(Bois : haut., $0^{m},14$; larg., $0^{m},17$.)

Collection Pierre Roux, du Cantal. — Vendue en 1828.

Intérieur d'une chambre.

Plusieurs cavaliers sont assis autour d'une table et prennent des rafraîchissements; l'un d'eux joue du sistre.

(Sur bois : haut., $0^{m},14$; larg., $0^{m},17$.)

Collection Pierre Roux, du Cantal, vendue en 1823.

(Les deux tableaux se faisaient pendant.)

Un Réduit dans le chateau de Breda.

Au moment de la reddition de la ville. (Peinture puissante et large, et, suivant le catalogue, une des meilleures œuvres du maître.)

(Panneau : haut., 4 pouces 6 lignes; larg., 6 pouces 3 lignes.)

Collection Hendrik Verhoeff, à Dordrecht. — Vendue en 1829.

Adjugé pour 95 florins.

Conversation.

Ce tableau faisait pendant avec le précédent.

(Mêmes dimensions.)

Collection Hendrik Verhoeff, à Dordrecht. — Vendue en 1829.

Adjugé pour 71 florins.

Intérieur de corps de garde.

On y voit un officier debout devant une femme assise et tenant un marmot. Sa mine est rechignée, et elle semble vouloir invectiver son interlocuteur, sans doute son mari, dont la figure est impassible. De l'autre côté est un trompette qui n'attend que le signal de son commandant pour couvrir la voix de cette piaillarde, qu'un des militaires s'efforce de calmer.

(Bois : haut., 0^{m},29 1/2; larg., 0^{m},38.)

Collection Daigremont. — Vendue en mars 1861.

Adjugé pour 30 frans.

Un Officier.

Il est en costume de guerre; au fond, des soldats apparaissent dans le clair obscur se livrant à diverses occupations.

La facture serrée et précise rappelle beaucoup la main de Le Ducq.

(Bois : haut., 0^m,405; larg., 0^m,315).

Musée de la Haye, n° 105 *a*.

Collection de Mlle Roelofs. — Vendne 185 florins.

Collection Meville Coldsmidt. — Vendue en 1876, fl. 40,95.

IV. — TABLEAUX MENTIONNÉS DANS LES CATALOGUES DE HOET ET TER WESTEN.

Société faisant de la musique.

Adjugé à 18 fl. 10 s.

Vente faite à Amsterdam le 9 août 1739.

Un Corps de garde.

Adjugé à 9 florins.

Vente des collections M. van Hoecken et Th. Hartsoeker, la Haye, 1er mai 1742 (Hoet).

Un Père réprimandant sa fille.

Petite dimension; à 9 fl. 5 s.

Vente des collections de Mme Maria Beukelaar douairière Halungius, veuve de l'envoyé de Saxe-Cobourg-Gotha et de peintre Anthony de Waart, la Haye, 19 avril 1752.

Une Société joyeuse,

Adjugé à 20 fl. 10 s.

Vente de feu Arnold Borwater et d'autres amateurs, la Haye, 20 et 21 juillet 1756.

Société de seigneurs et de dames faisant de la musique.

Nombreux accessoires.

(Haut., 1 pied 3 pouces 1/2; larg., 1 pied 8 pouces 1/2.)

Adjugé à 24 florins.

Vente de Nicolaas Selhof, la Haye, 28 mars 1759.

Un Camp.

Morceau capital.

Adjugé à 80 florins.

Vente de la collection Jan Doedyns, Amsterdam, 16 avril 1700.

Une Noce.

Adjugé à 40 florins.

Vente de la collection van Marselis, Amsterdam, 25 juillet 1803.

Gentilhomme et Demoiselle jouant du luth.

Petite Femme en compagnie de deux personnages mangeant des huitres.

Les deux adjugés pour 5 florins.

Vente de la collection du bourgmestre N. van Suchtelen. Hoorn, le 17 avril 1815.

Un Corps de garde.

(Haut., 2 pieds 8 pouces; larg., 2 pieds 8 pouces.)

Adjugé à 25 fl. 10 s.

Vente de la collection du bourgmestre van der Hulk, Dordrecht, 23 avril 1720.

Une Auberge.

Avec personnages et chevaux, peinture très plaisante et très finie.

(Haut., 13 pouces 3/4; larg., 11 pouces.)

Adjugé à 34 florins.

Et Une Composition.

Avec diverses figures.

(Haut., 19 pouces; larg., 24 pouces 1/2.)

Adjugé à 10 francs.

Vente faite à Dordrecht, le 7 novembre 1768.

Une Société joyeuse.

(Sur panneau : haut., 1 pied 7 pouces; larg., 2 pieds 3 pouces.)

Adjugé à 30 florins.

Vente faite à Bruxelles, le 28 juillet 1767.

Un Corps de garde.

(Haut., 1 pied 2 pouces 1/2; larg., 1 pied 5 pouces 1/2.)

Vente du bourgmestre Jacob van Mansfeld. Utrecht, 8 avril 1755.

Conversations. (Deux tableaux.)

(Haut., 1 pied 1 pouce; larg., 1 pied 3 pouces 1/2.)

Adjugés à 28 florins.

Vente après décès du bourgmestre Jacob van Mansfeld.

Utrecht, 8 avril 1755.

Enfin je crois encore pouvoir attribuer à Anthoni Palamedes les personnages qui étoffent un petit tableau du musée de Rotterdam, et qui porte la signature de D. v. Delen avec la date 1636. Ce sont les mêmes types, les mêmes poses, les mêmes costumes, le même éclairage, seulement d'une facture plus serrée qu'à l'ordinaire, et qui perd son charme en

abdiquant sa liberté. Ce petit tableau est décrit au *Catalogue* du Musée de la façon suivante :

49. Dans un riche appartement des seigneurs et des dames font de la musique. (Bois : haut., 0^{m},48; larg., 0^{m},62.)

ESSAI DE CATALOGUE

DES TABLEAUX DE BATAILLE DE PALAMEDES PALAMEDES.

COMBAT ENTRE DES IMPÉRIAUX ET DES SUÉDOIS.

Sur la gauche, un groupe de fantassins, armés de lances et d'arquebuses, soutient victorieusement le choc d'un groupe de reîtres, qui se retirent en désordre. Au premier plan à droite, des reîtres combattent; plus loin et du même côté, les remparts d'une ville et une échappée sur une longue plaine.

(Bois : haut., 0^{m},43; larg., 0^{m},81.)

Signé sur le terrain : PALAMEDES, 1630.

MUSÉE DE BERLIN, n° 982.

Ce tableau était mentionné au *Catalogue* de 1841, sous le n° 342, comme étant d'ANTHONI PALAMEDES et portant la date de 1680. Le *Catalogue* actuel en mentionnant cette erreur l'explique ainsi : « *Die Jahreszahl früher irrthümlich 1680 gelesen.* »

COMBAT DE CAVALERIE.

Deux soldats au premier plan. L'un d'eux, blessé et précipité en bas de son cheval, nage dans le sang qui s'échappe de ses blessures (*sic*).

(Bois : haut., 1 pied 8′6″; larg., 2 pieds 4″.)

PINACOTHÈQUE ROYALE DE MUNICH, n° 502.

COMBAT DE CAVALERIE.

(Panneau : haut., 1 pied 8 pouces; larg., 2 pieds 6 pouces.)

Signé d'une manière peu distincte P. (1634).

Galerie royale de Dresde, n° 1,418.

Un Cavalier armé d'un baton.

Figure en pied.

(Toile : haut., 1 pied 2 pouces; larg., 1 pied 8 pouces.)

Galerie royale de Dresde, 1,419.

Campement.

(Panneau : haut., 29 pouces 1/2; larg., 37 pouces 1/2.)

Collection de Mme la douairière de Hoogendorp, 1797.

Attaque de cavalerie.

Sur une troupe d'infanterie qui répond d'une pleine décharge *(sic)*.

Signé : P. Palamedes, Anno 1638.

(Bois : haut., 1'4"; larg., 9'6".)

Galerie du Belvédère (Vienne).

Choc de cavalerie.

Un détachement de cavalerie est surpris dans un chemin creux et détruit par un parti plus nombreux.

Collection marquise d'Ambly. — Vendue le 21 avril 1866.

Choc de cavalerie.

Le combat a lieu sur le bord d'un fleuve, dans lequel les vaincus sont rejetés et que plusieurs traversent à la nage.

(Bois : haut., 0m,50; larg., 0m,76.)

Collection Winnen, de Bruxelles. — Vendue en 1866.

Le Siège de Bois-le-Duc.

Par le prince Frédérick-Henri. Riche composition comprenant un très grand nombre de personnages, de chevaux, de guerriers, de voitures, au milieu desquels on reconnaît le prince entouré de son état-major.

(Toile : haut., 1 pied 2 pouces; larg., 1 pied 9 pouces.)

Collection W. VAN HEIJNSBERGEN (1839).
Acquis par M. BORSTBOOM, pour 39 fl. 50 s.

COMBAT DE CAVALERIE.
Collection du prince SIGISMOND RADZIWILL

BATAILLE.
Même collection.

CHOC DE CAVALERIE.
(Sur cuivre : haut., 7 pouces 1/2; larg., 9 pouces 1/2.)
Collection du peintre T. P. C. HAAG. — La Haye, 1812.

COMBAT DE CAVALERIE.
(Sur panneau : haut., 16 pouces; larg., 23 pouces.)
Collection du peintre T. P. C. HAAG. — La Haye, 1812

CHOC DE CAVALERIE.
(Bois : haut., 0^m,36; larg., 0^m,46.)
Collection BIEHLER, Paris, 1859.

BATAILLE.
(Bois : haut., 0^m,32; larg., 0^m,43.
Collection BIEHLER, Paris, 1859.

COMBAT DE CAVALERIE.
(Sur panneau : haut., 10 pouces 1/2; larg., 12 pouces.)
Collection de Mme la DOUAIRIÈRE VAN HOOGENDORP, 1797.

II. — TABLEAUX MENTIONNÉS DANS LES CATALOGUES DE HOET ET TERWESTEN.

UNE BATAILLE.
Adjugé à 30 florins.
Vente de la collection GEORGE BRUYN. Amsterdam, 1721.

Société joyeuse.

De Seigneurs et de dames.

(Haut., 1 pied 8 pouces; larg., 2 pieds 4 pouces.)

Adjugé à 9 fl. 5 s.

Vente de la collection de l'avocat général Seger Tierens. La Haye, 1673.

Une Bataille.

(Haut., 2 pieds 6 pouces; larg., 3 pieds 6 pouces.)

Même collection.

Une Bataille.

Adjugé à 7 fl. 5 s.

Vente des collections J. D. Pompe van Meerdervoort, bourgmestre à Dordrecht, et du célèbre peintre de fleurs Jan van Huysum. Amsterdam, 14 octobre 1749.

Un Corps de Garde.

Adjugé à 50 florins.

Vente faite par la chambre de la confrérie des peintres, à la Haye, le 3 mai 1729. (N° 86 du *Catalogue*.)

Une Bataille.

Adjugé à 20 florins.

Vente Guérin, faite à la chambre de la confrérie des peintres. La Haye, 13 septembre 1740.

Un Joli Choc de cavaliers.

Adjugé à 12 florins.

Vente mortuaire d'Adriaan van Adrichen van Dorp. Haa lem, 21 octobre 1750.

UNE AUBERGE.

Adjugé à 16 florins.

A la vente après décès du peintre PHILIPPE VAN DYCK, faite le 13 juin 1753 à la Haye.

UNE BATAILLE.

Adjugé à 13 fl. 15 s.

Vente à la chambre de la confrérie des peintres, faite à la Haye le 18 juillet 1753.

UNE BATAILLE.

Adjugé à 12 fl. 5 s.

Vente de feu ARNOLD BORWATER et autres amateurs. La Haye, 20 et 21 juillet 1756.

UN CAMPEMENT.

Adjugé à 10 fl. 15 s.

Vente de NICOLAAS SELHOF. La Haye, 28 mars 1759.

UN CHOC DE CAVALERIE.

(Sur panneau : haut., 25 pouces; larg., 40 pouces.)

Adjugé à 10 fl. 10 s.

Vente après décès de Mme JAKOBA KEIZER, veuve de NICOLAS DOMIS. Alkmaar, 2 juillet 1766.





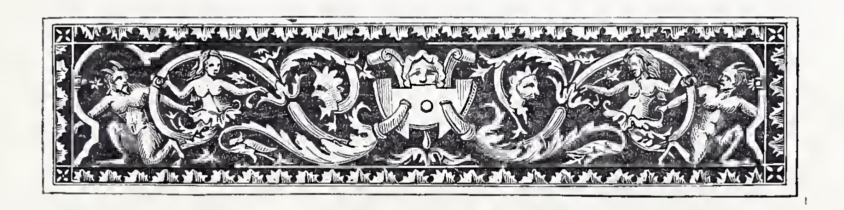
A Mongin sc. A Quantin Imp Edit

PORTRAIT D'ENFANT

PAR GOVERT FLINCK







GOVERT FLINCK



OTRE époque est avant tout une époque de critique. — Ce sera là, aux yeux de la postérité, un de ses caractères les plus marqués. Dans toutes les branches de l'érudition contemporaine, on ne se contente plus de travaux vagues et mal définis. Nous ne fermons plus volontairement les yeux sur des erreurs manifestes, ou sur des inexactitudes flagrantes, pour suivre, dans ses déductions amusantes, la fantaisie du biographe ou de l'historien. L'à-peu-près nous répugne. Nous voulons avant tout du vrai ; et, comme conséquence, toute étude consciencieuse, qui s'empare d'une figure intéressante appartenant au passé, pour la débarrasser des fictions dans lesquelles on s'est plu à l'enguirlander et pour la restituer dans son vrai cadre, est sûre d'être bien accueillie du public.

C'est ce qui m'engage à ne point me borner à produire ici sèchement les documents, que mes recherches dans les archives néerlandaises m'ont permis de découvrir sur

Govert Flinck. Comme peintre et comme homme, sa personnalité nous touche par tant de points, qu'il m'a semblé qu'une étude complète de sa vie n'était point superflue. Son séjour dans l'atelier de Rembrandt, sa camaraderie avec Bakker, avec Ferdinand Bol, avec Ph. de Koning, sa communauté d'origine artistique avec Abraham van den Tempel, sont autant de fils qui le rattachent étroitement à nos études les plus chères. Son talent robuste, élégant, distingué, sympathique, en fait en outre un artiste de trop haut vol pour qu'il soit permis de parler de lui légèrement et hâtivement. Révéler un certain nombre de documents inédits est certes une besogne intéressante. Mais le document, quelque curieux qu'il puisse être, est simplement un matériel qu'il faut savoir mettre en œuvre. C'est le diamant brut, qui risque de passer inaperçu, jusqu'au jour où il a reçu de l'ouvrier les multiples facettes qui lui donnent son éclat. Extraire péniblement, des gros registres et de vieux papiers, des petits faits oubliés, inédits, inconnus, c'est faire œuvre de mineur ou de carrier; à l'aide de ces petits faits, reconstruire une individualité intéressante, remettre un personnage dans son vrai jour, nous faire pénétrer dans sa vie, nous dévoiler son caractère, c'est faire œuvre d'architecte.

On ne m'en voudra donc pas si je choisis ce dernier parti, et si, joignant les quelques découvertes que j'ai pu faire à tout ce qu'on savait déjà sur Govert Flinck, j'essaye de restituer, d'une façon définitive, la biographie de ce grand artiste.

I

De tous ceux qui, en Hollande, ont écrit sur l'art et les artistes néerlandais, le premier qui ait essayé de retracer l'histoire et la vie de Govert Flinck, c'est Arnold Houbraken.

Quand il se livra à cette vaste et minutieuse enquête, d'où devait sortir son *Groote Schouburgh,* si précieux malgré les erreurs qu'il renferme, il eut cette bonne chance tout exceptionnelle de se trouver en rapport direct avec le fils même de Flinck, et d'obtenir de lui les principaux renseignements qu'il nous a transmis sur son illustre père.

« Toute histoire qui n'est pas contemporaine est suspecte, » a dit Pascal. Cette fois il semble que nous soyons servis à souhait, et certes Houbraken est bien placé pour nous inspirer toute confiance; nous verrons cependant qu'il s'est quelquefois trompé.

Le fils de Govert Flinck, Nicolaas-Anthoni, avec lequel notre biographe se trouva en rapport, était un personnage considérable en son temps. Il était pourvu des grades académiques, qui alors, comme de nos jours, ouvraient l'accès aux fonctions publiques. Par son mariage avec une des demoiselles van Berckel, il se trouvait allié aux familles les plus en vue de la Hollande méridionale. Son beau-père était bourgmestre de Rotterdam, receveur général de Hollande, inspecteur des digues de Schlieland, etc., etc. Un de ses oncles par alliance, Paulus Verschure, était également conseiller et bourgmestre de Rotterdam; un autre, Jacob Quacq, était échevin de la

même ville et directeur des postes; un troisième, Johan Gael, était bourgmestre de Leiden. Enfin une ancienne généalogie de la famille van Berckel[1] nous apprend que, par ce même mariage, Me Nicolaas-Anthoni Flinck était devenu le beau-frère du célèbre Cornelis de Witt, bourgmestre de Dordrecht, ruwart de Putten, qui devait exercer de si hautes charges dans l'État, et périr avec son frère, l'illustre Jan de Witt, misérablement assassiné sous la *Gevangenpoort* de la Haye.

Maintenant plaçons Houbraken écrivain et artiste, c'est-à-dire homme intelligent et bien doué, mais au fond simple travailleur et assez pauvre diable, en face d'un pareil seigneur. Avec quelle componction ne va-t-il pas noter ses moindres paroles! Nous voilà donc bien certains d'être aussi proches que possible de la vérité. Un homme aussi bien apparenté que Me Nicolaas-Anthoni Flinck doit être fort au courant de ce qui, de près ou de loin, tient à l'histoire de sa famille. De plus, il s'occupe d'art. Il habite une fastueuse maison[2] et possède une galerie de tableaux[3].

1. Cette généalogie, qui provient de la famille Gael et remonte au siècle dernier, m'a été communiquée par mon savant ami, M. J.-H. Scheffer, archiviste de Rotterdam.

2. Cette maison était située dans la *Korte Hoogstraat;* à la mort de Me Nicolaas Anthoni, elle fut attribuée à son fils Govert, et lorsque celui-ci mourut, ses deux sœurs, Hildegonda et Ignatia, la firent vendre. La vente eut lieu le 2 janvier 1755, et la maison fut acquise pour 12,500 florins par le Dr Leonard Patijn. Aujourd'hui elle porte le nom d'*Hôtel Adler.* Voir à ce sujet les *Rotterdamsche historiebladen,* 2e partie, page 375, et un article intitulé : *Eenblik in het verleden,* publié par le *Zondagsblad* de Rotterdam (30 mai 1868).

3. La collection fut mise en vente à la même époque et pour les mêmes causes que la maison. Voici la traduction du titre du catalogue qui annonçait cette vente : « Catalogue des tableaux laissés, tant par le fameux peintre, M. Govert Flinck, que par le fils de celui-ci, le seigneur et Me Nicolaas-Anthoni Flinck, vendus le 4 novembre 1754, à Rotterdam. » Nous revenons plus loin sur cette pièce curieuse, dont nous donnons la traduction intégrale dans nos appendices.

Il daigne même se souvenir qu'au temps de sa jeunesse il s'est, lui aussi, essayé au dessin; en conséquence, il a dû pieusement conserver tout ce qui se rapporte au grand artiste qui fut son père. « Les premiers fondements de l'histoire, si nous en croyons l'auteur du *Dictionnaire philosophique,* sont les récits des pères aux enfants. » Nous voilà donc à la source la plus pure et la plus fidèle. Eh bien, malgré cela, ou peut-être à cause de cela, nous sommes bien loin de cette exactitude absolue, souveraine, impeccable, de laquelle nous croyons approcher.

Notez que je n'ai garde d'incriminer Houbraken, dont la bonne foi est ici hors de cause. Il a bien assez d'autres crimes sur la conscience, sans que nous le chargions de ceux qu'il n'a point commis. Il est un écho, rien de plus. Nous verrons plus tard qu'il prêta la complaisance aux discours du bon M. Nicolaas-Anthoni Flinck jusqu'à prendre pour des chefs-d'œuvre de maître des peintures de qualité douteuse.

En outre, il publia son livre en 1719 et son entretien avec le fils de Govert Flinck eut lieu en 1716, trois ans plus tôt. Ses notes, et, à défaut de notes, sa mémoire, durent donc être fidèles; et les erreurs, volontaires ou non, qui émaillent son récit, proviennent assurément de Me Nicolaas-Anthoni et peuvent s'expliquer de différentes manières.

D'abord, par l'âge du narrateur, qui avait en 1716 soixante-dix ans bien sonnés[1] et qui dès lors pouvait n'avoir gardé qu'un souvenir assez confus des premières années de sa vie. Ensuite, par ce fait que Nicolaas-Anthoni

1. Houbraken dit à la page 27 du tome II de son ouvrage « nu outrent 70 jaren oud geworden. »

ne dut point beaucoup connaître son père. En 1651, lorsque sa mère mourut, Nicolaas avait juste cinq ans. Par testament reçu le 19 avril 1646, par le notaire Jacob van Loosdrecht, sa mère Ingitta Thovelingh avait institué, pour tuteur de son fils, son frère Maarten Thovelingh, qui de faible complexion, et ne s'étant pas marié, semble avoir voué à l'enfant de sa sœur un attachement tout particulier.

Dès lors, il est probable que, surtout à partir du second mariage de Govert, le jeune Nicolaas-Anthoni séjourna beaucoup plus à Rotterdam, chez son oncle et tuteur, dans la maison de son grand-père, Claes Maertem Thovelingh, dont il portait le nom, qu'à Amsterdam, dans l'atelier de son père.

Ajoutez à cela que Govert Flinck mourut en 1660, son fils avait donc quatorze ans alors; et si à cet âge on a fait provision de souvenirs durables, on n'a point cependant cette maturité d'esprit qui permet de porter, sur certaines situations, un jugement sûr et parfaitement motivé.

Enfin, à toutes ces raisons évoluant en dehors du libre arbitre et de la volonté, il faut ajouter l'amour-propre bien naturel à un si puissant personnage, qui ne devait point, étant arrivé au comble de la fortune, aimer à se rappeler la modestie de ses origines, et devait être tenté d'exagérer un peu l'importance de ses ascendants.

Néanmoins, fidèle à notre habitude de consulter de préférence les récits les plus anciens, c'est le texte d'Houbraken qui dans cette étude nous servira de guide [1]. C'est lui que nous allons suivre pas à pas, en prenant soin de le corriger chaque fois que l'occasion s'en présentera.

1. Voir *Groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilder en Schilderessen*, Amsterdam, 1719. 2e volume, page 18 et suiv.

II

Dès les premières lignes de la biographie qu'il consacre à Govert Flinck, Houbraken nous fournit l'occasion de le rectifier, et la faute qu'il commet est assez lourde pour nous mettre en garde contre les assertions qui vont suivre.

« Govert Flinck, nous dit-il, est né à Clèves, dans le mois de décembre de l'année 1616[1]. » Or une médaille d'argent qui fut frappée à Amsterdam en 1660, à l'occasion de la mort de Flinck, s'inscrit en faux contre cette date. Cette médaille que nous reproduisons ici, et dont un exemplaire est conservé au cabinet des médailles de la Haye[2], porte l'inscription suivante : « Né à Clèves, dans l'année 1615, le 25 du mois de janvier[3]. » Le doute n'est donc pas permis, d'autant moins que cette seconde date se trouve être d'accord avec les *Puiboeken*[4], ou livres de mariage d'Amsterdam, qui nous déclarent que le 3 juin 1645 notre peintre avait trente ans révolus.

1. « *Geboren te Kleef, inde Wintermaand van't jaar 1616.* » Le *Wintermaand,* ou mois d'hiver, était le nom qu'on donnait au mois de décembre à cause du solstice d'hiver qui tombe le 21 de ce mois.

2. Il fut frappé un très petit nombre de ces médailles. On en a connu une entre les mains de la famille Gael, qui, par ses alliances avec les van Berckel, s'est trouvée apparentée avec les descendants de Govert Flinck. M. Kramm, dans ses *Levens en Werken,* etc., en cite un exemplaire qui fut vendu en 1856, à Amsterdam, en vente publique, pour 42 florins.

3. « *Geboren te Kleef in den jaere 1615 den 25en van Loûmaent.* » Le *Louwmaand* ou « mois des tanches » est le nom donné au mois de janvier.

4. On appelle *Puiboeken,* ou livres de l'hôtel de ville, les registres de mariage sur lesquels étaient jadis inscrits, devant les magistrats, les unions des personnes non calvinistes.

Du mois de janvier 1615 au mois de décembre 1616, il y a un écart de deux ans. Il est vraiment fâcheux pour un biographe de débuter par une aussi lourde erreur.

Govert Flinck, continue Houbraken que je traduis librement, montra dès sa plus tendre enfance un goût

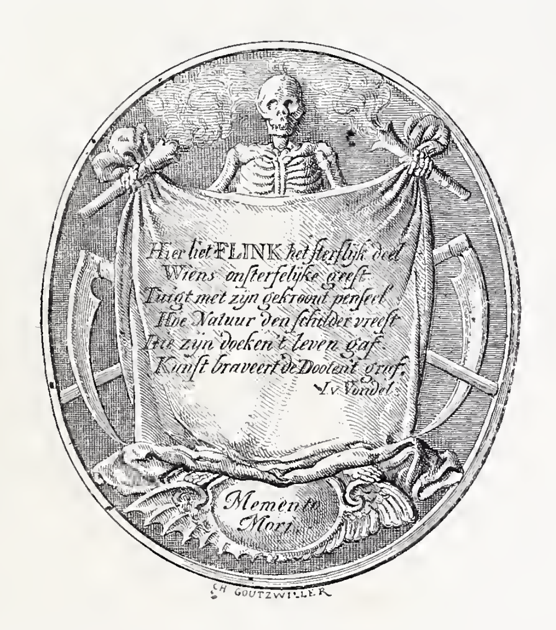


Médaille commémorative de la mort de Govert Flinck.

(Face.)

spécial pour le dessin. Ses parents, qui avaient l'intention d'en faire un commerçant, le placèrent chez un marchand de soieries établi à Clèves, car ils le trouvaient trop jeune encore pour l'éloigner de leur surveillance directe. Mais son patron ne fut point longtemps à s'apercevoir qu'il passait le meilleur de son temps à dessiner, sur du papier, des animaux et des bonshommes, et qu'il n'avait guère souci d'apprendre le commerce.

Le père, informé du fait, entra dans une sainte colère. Il ouvrit une sorte d'enquête pour savoir où son fils avait puisé de si pernicieuses habitudes, et bientôt il apprit que Govert avait fait la connaissance d'un peintre en vitraux, et qu'il passait dans l'atelier de celui-ci tous les instants qu'il



Médaille commémorative de la mort de GOVERT FLINCK.

(Revers.)

avait de libres. Une semblable révélation était bien faite pour désoler un pareil homme ; et comme le patron de son fils lui déclarait de nouveau que celui-ci deviendrait un peintre :

« Dieu me préserve d'un tel malheur ! » s'écria ce singulier homme, ne comprenant pas, disait-il, qu'on pût être à la fois artiste et honnête homme.

Là-dessus, après avoir avoir adressé à Govert les admonestations les plus sévères, et lui avoir fait les défenses les

plus formelles, il l'envoya directement à Amsterdam et le plaça chez un marchand. Pour expliquer ces manières étranges, Houbraken nous dit que ce bon M. Flinck était *Rentmeester*, c'est-à-dire payeur de rentes, et qu'il menait une existence paisible et convenable[1]. Nous verrons tout à l'heure ce qu'il faut retenir de cette confidence. Mais pour le moment je ne puis m'empêcher de trouver l'excuse étrange, sous la plume d'un artiste surtout.

Une fois à Amsterdam, Govert Flinck ne se conduisit guère mieux; mais comme il était très surveillé, il en fut réduit à prendre sur ses heures de sommeil pour se livrer à sa passion favorite; et, afin qu'on ne s'aperçût de rien, il dérobait tous les bouts de chandelle qu'on laissait traîner dans la maison. Puis le soir, retiré dans sa mansarde, il copiait avec une sainte ardeur les dessins et les estampes que continuait de lui prêter le peintre sur vitraux, son ami. Mais certaine nuit qu'il ne dormait pas, son père, ayant vainement cherché une chandelle, se mit à parcourir la maison, et surprit notre jeune artiste à sa nocturne besogne. Je n'ai pas besoin de dépeindre la nouvelle fureur du pauvre homme. Il déchira en mille morceaux le travail de son fils, et, après lui avoir administré une verte correction, il le força de se mettre au lit.

Cette découverte inopinée contrista singulièrement notre jeune enthousiaste; il se vit contraint de renoncer définitivement à ses chères distractions, d'autant plus que le compatissant peintre en vitraux ne pouvait plus venir à son secours. Mais, au moment où tout espoir semblait définitivement perdu, un événement se manifesta qui changea la face des choses.

1. « *Zyn Vader die zeedig en gemanierde leefde en Rentmeester dier stadt waas....* »

Un prédicateur mennoniste, ou anabaptiste si l'on préfère, de Leeuwarden en Frise, nommé Lambert Jacobse, vint à Clèves visiter ses coreligionnaires et prêcher sa foi. C'était un orateur de talent; ses sermons obtinrent un grand succès et les parents de Flinck s'y rendirent par curiosité[1]. L'éloquence du prédicateur les émut; et comme on leur apprit que ce Lambert Jacobse était non seulement un homme de sainte vie, mais encore un peintre de talent, ils revinrent de leurs injustes préventions, et confièrent leur fils Govert à Lambert Jacobse qui l'emmena à Leeuwarden, dans sa maison, pour lui apprendre à peindre.

Ce récit, où j'ai suivi Houbraken pas à pas, est assurément curieux. Certains détails lui donnent même, en quelques parties, un accent de vérité tout spécial; mais en d'autre parties il me semble embrouillé et j'ai peur qu'Houbraken n'ait fait quelque confusion et emmêlé les aventures.

Ce peintre en vitraux qui apparaît deux fois dans la narration, la première pour ouvrir à Clèves son atelier au jeune et ardent dessinateur, et la seconde pour lui prêter à Amsterdam les estampes et dessins qui doivent le faire surprendre par son père, me semble démentir le voyage de notre jeune Govert, et opposer une sorte de contradiction à son déplacement; car notez bien qu'il s'agit ici du même personnage; Houbraken le dit positivement : « *gemelden Glaschryver.* »

En second lieu, le père Flinck avait donc, lui aussi,

1. Descamp dit en racontant cet incident décisif de la vie de notre peintre : « Le père de Flinck, qui était de la même croyance, lui fit le plus grand accueil. » C'est une erreur : le père de Flinck était luthérien, et même après son séjour à Leeuwarden Govert demeura luthérien.

L'honnête homme auquel le père Flinck avait confié son fils ne trompa point la confiance qu'on avait mise en lui. Il avait pris Govert pour en faire un élève et non un prosélyte. Il se conforma au mandat qu'il avait reçu.

quitté Clèves, et il fallait qu'il se fût établi à Amsterdam pour pouvoir surveiller son fils de si près. Mais alors, s'il demeurait sur les rives de l'Amstel, comment put-il assister aux prédications que Lambert Jacobse fit à Clèves? Tout cela, on l'avouera, n'est point très clair, et je crois que, pour l'exactitude du récit, il serait bon de supprimer ce premier séjour à Amsterdam, et de considérer la narration d'Houbraken comme le résultat d'une confusion facile à expliquer. Pardon si j'insiste autant sur ce point, mais il a son importance. Il est présumable en effet que si, au lieu de demeurer à Clèves où les arts n'étaient guère en honneur, le bon M. Theunis Goverts Flinck avait séjourné sur les bords de l'Y, son cerveau, qui me paraît avoir été passablement obtus, se serait familiarisé avec cette idée qu'on peut être à la fois artiste et honnête homme. En outre, revenu de son erreur, et consentant à laisser son fils embrasser la carrière artistique, il n'eût pas manqué de trouver à Amsterdam des maîtres justement réputés et lui offrant, au point de vue de l'honnêteté et de la considération, assez de garanties pour ne point être réduit à confier son enfant à un Frison de notoriété restreinte, et dont les œuvres, même à cette époque, ne pouvaient jouir que d'une célébrité modérée.

Un autre point qui me semble également sujet à caution, dans le récit d'Houbraken, c'est, je l'ai dit, la qualité de *rentmeester* attribuée au père de Govert Flinck. Bien que dans une petite ville, comme l'était Clèves à cette époque, un pareil titre ne tirât point à grande conséquence, je ne puis l'accepter cependant sans protestation. Jamais, en effet, dans aucun des actes que nous connaissons, Theunis Flinck ne prit cette qualité. Dans l'acte de mariage de son fils avec la demoiselle Thovelingh, qui, elle, était d'origine patricienne, il ne fait point suivre son nom de cette quali-

fication ; et cependant c'eût été le cas ou jamais. Dans cette circonstance solennelle, son nom n'est même pas précédé du *Meester* traditionnel auquel cette fonction lui eût donné droit.

Enfin, dernière remarque, tous les pères, même les moins intelligents, ont toujours ambitionné pour leurs enfants une situation supérieure à celle qu'ils occupaient dans le monde. Qu'on se rappelle le meunier van Rijn poussant son fils vers les études latines, et lui, pauvre industriel, ambitieux pour sa progéniture, voulant faire de Rembrandt un avocat, et même un fonctionnaire public. Ces sentiments-là sont dans l'ordre de la nature. Mais je m'imagine mal un *rentmeester* s'obstinant à mettre son fils dans le commerce, et notez cela, dans le petit commerce, car nous savons, par expérience, à quelle importance commerciale les fils de Theunis Goverts Flinck avaient le droit de prétendre.

Govert Flinck en effet, n'était point un enfant unique, il avait un frère nommé Ameldonck, plus jeune que lui de deux années. Or ce frère puîné se maria à Amsterdam, et son acte de mariage nous révèle sa profession[1]. Il était

1. Voici l'acte de mariage du frère de Govert Flinck tel que je l'ai relevé sur les *puiboeken* de la ville d'Amsterdam :

1er Juny 1649.	1er Juin 1649.
Compareerden voor Bernhaert Schellinger en Cornelis Abba, — AMELDONCK FLINCK, *cruydenier woon tot Emmerich out 32 jaer, noch ouders hebben. geasst met syn broeder* GOVERT FLINCK — *en Styntje Jansdr van Cleef woon Op de Nieuwendyck out 20 jaer geasst met jan Leenders haer vader.*	Comparaissent devant Bernhaert Schellinger et Cornelis Abba — AMELDONCK FLINCK, épicier, demeurant à Emmerich, âgé de 32 ans, ayant encore ses parents, assisté de son frère, GOVERT FLINCK — et Styntje, fille de Jan, de Clèves, demeurant sur la Nieuwendyck, âgée de 20 ans, assistée par Jan Leenders, son père.

Suivent les formules d'usage et la signature des deux jeunes époux.

cruydenier, c'est-à-dire épicier, mais non point épicier à Amsterdam, ce qui eût pu être une position de quelque importance. Il était épicier à Emmerich, dans une petite ville de trois mille habitants. Franchement Govert Flinck eut raison de dédaigner les ambitions paternelles, et il est fort heureux pour nous que, dans cette lutte mémorable du pinceau contre la cannelle et la muscade, ces dernières aient été vaincues.

Mais si Theunis Flinck n'était pas *rentmeester,* qu'était-il ? A cette question la réponse n'est point aussi malaisée qu'on pourrait croire. Cet amoureux du négoce était bien certainement petit industriel ou commerçant ; et il me semble découvrir dans le « *corte staet en inventaris*[1], » c'est-à-dire dans l'inventaire sommaire qui fut dressé à la mort de notre peintre et qui voit ici le jour pour la première fois, une indication relative à la profession exercée par son père.

Je relève en effet parmi les propriétés ayant appartenu à l'artiste décédé, une « maison et blanchisserie (*bleeckerij*), sise à Clèves, » et c'est la seule propriété que Govert ait gardée à son pays natal. Cette maison unique, si pieusement conservée, est incontestablement l'asile héréditaire, la demeure paternelle. Le bon M. Theunis Flinck était donc blanchisseur de son métier, et comme l'immeuble où il exploitait sa modeste industrie est estimé 3,000 florins, nous comprenons mieux comment le rêve ambitieux que caressait son cerveau borné était de faire de ses deux fils deux commerçants honorables.

Quoi qu'il en soit, ne manquons pas de remercier ce vénérable blanchisseur, si convaincu de la supériorité de l'industrie sur les beaux-arts, d'avoir laissé son fils partir

1. Voir appendice C.

avec Lambert Jacobse, et efforçons-nous maintenant de découvrir quelle influence ce premier maître exerça sur le talent de Govert Flinck.

III

Lorsque Govert Flinck arriva à Leeuwarden, il ne trouva point la maison de son professeur déserte. Un sonnet du poète Joost van Vondel nous apprend que le savant homme, qui cumulait si bien les fonctions de peintre et de prédicateur, s'était marié le 28 juin 1620 et qu'il avait épousé une jeune femme nommée Aeghtje Antonis[1].

En 1621, Lambert Jacobse était venu s'établir à Leeuvarden[2] et sa femme n'avait point tardé à mettre au monde un jeune garçon, auquel on donna le prénom d'Abraham, et qui devait, lui aussi, devenir par la suite un peintre de talent. Lambert Jacobse possédait en outre un autre élève, Jacob Bakker, avec lequel Flinck se lia tout de suite d'amitié, et qui plus tard demeura le compagnon de ses travaux et de ses luttes.

Étant donnés le goût de notre jeune apprenti pour son art, sa vocation, son besoin d'apprendre, et aussi le milieu sympathique dans lequel il se trouva tout d'un coup transplanté, il n'est point douteux qu'il ne se soit mis à la besogne avec une ardeur peu commune.

1. Ce sonnet est dédié « *Aan de bruidegom* Lambert Jacobsz *met zijne bruid* Aechtje Antonis *vereenigt* Anno 1620, » c'est-à-dire : « Au fiancé Lambert Jacobsz et à sa promise Aechtje Antonis, unis l'an 1620. » (Voir *Poezy* 4° I; 306).

2. Il fut inscrit en 1621 sur les registres de la bourgeoisie de Leeuwarden, sous la désignation : « Lambert Jacobs, *schildenar van Amsterdam.* » (Voir de *Vrouw van Rembrandt,* par W. Eekhoff, archiviste à Leeuwarden.)

Quels furent ses premiers travaux? Comment furent dirigées ses premières tentatives? A quoi se résument ses premiers essais? C'est ce qu'il serait très important de connaître. Pour le découvrir, je me suis rendu à Leeuwarden, voulant voir s'il n'était pas possible, sur les lieux mêmes, de retrouver quelques traces du séjour que Govert Flinck fit en Frise, et par là d'avoir quelques notions sur ce que fut son apprentissage.

Bien avant moi, M. Eekhoff, le soigneux archiviste de Leeuwarden, avait eu cette même préoccupation. Avec sa méthode habituelle, il avait exploré toutes les sources où l'on pouvait espérer de rencontrer quelque document concernant notre jeune artiste, et il s'était convaincu qu'à l'exception d'un tableau attribué à Govert Flinck, il n'existait dans toute sa province aucun de ces indices révélateurs, qui peuvent servir de jalons à une restitution biographique.

Ce tableau attribué à notre jeune peintre décore le palais du roi. Il est suspendu dans la salle à manger. C'est une très vaste toile qui ne compte pas moins de sept personnages de grandeur naturelle, vus en pied et se mouvant dans un paysage qui lui-même possède une certaine importance.

Ces figures sont des portraits de personnages historiques. Nous reconnaissons le comte Hendrick Casimir, premier comte de Nassau-Dietz et troisième stathouder de Frise; Willem-Frédérick de Nassau, son frère puîné, qui fut le quatrième stathouder; Georges-Frédérick, duc de Nassau, et Henri de Nassau, celui qui en en 1646 épousa la comtesse Marie de Limburg-Stirum. Deux écuyers e un jeune nègre, ce dernier vêtu de rouge, complètent cet intéressant morceau de peinture.

Cette œuvre est assurément curieuse; ce n'est point là

une composition échappée à des mains vulgaires. Elle indique, malgré des inégalités flagrantes, un jeune artiste dont l'éducation s'est faite à savante école. On sent que celui qui l'a conçue avait abondamment fouillé dans les gravures d'après Rubens et Van Dyck. Les architectures du fond, les draperies qui servent de repoussoir, sont d'une ordonnance pompeuse, théâtrale, et qui sent bien plus la somptuosité flamande que la simplicité hollandaise ou la modestie frisonne. Le paysage du fond, habilement inventé et nullement hollandais, est un pur décor, savamment subordonné aux principaux personnages; et le petit négrillon, vêtu de rouge foncé, qui, posé juste au centre du tableau, semble déplacé au milieu de personnages si augustes, n'est point là par inadvertance. C'est au contraire un trait d'audace, un repoussoir habile, une tache voulue (comme le capitaine noir de la *Ronde de nuit*), qui, rejetant la lumière sur les principales figures, leur restitue l'intérêt qui leur appartient de droit.

Il s'en faut malheureusement de beaucoup, pour la valeur de cette œuvre curieuse, que l'habileté technique soit à la hauteur de cette science un peu emphatique, mais très réelle, de composition. Les différentes figures sont de qualité très inégale. Le prince Guillaume-Frédérick et le comte Henri ont une belle tournure. Ils sont peints avec une certaine ampleur de touche. Le modelé est puissant, et s'accuse par des ombres un peu dures. Les buffleteries, les armes, les tissus sont bien rendus. Malheureusement les autres figures sont très inférieures, si inférieures même qu'on pourrait les croire d'une autre main.

Ce tableau révélant une œuvre de jeunesse, et ses qualités sérieuses, jointes à des inexpériences flagrantes, pouvant justifier l'attribution de ce vaste morceau à un débutant de grand avenir, il ne faut donc pas se montrer

surpris que le nom de Flinck, encore occupé à apprendre son métier dans l'atelier de Lambert Jacobse, ait été tout naturellement le premier qui se soit offert à la pensée des érudits. J'ajouterai qu'on retrouve dans certaines parties de ce tableau, notamment dans les étoffes et les buffleteries, des tons jaune de chrome et gris perle, qui plus tard joueront un rôle considérable dans les gammes harmoniques cherchées par Govert Flinck.

Maintenant il resterait à savoir (en admettant que ce tableau soit vraiment de notre jeune artiste) en quelle année celui-ci a bien pu l'exécuter.

A première estimation, tout fait présumer que c'est là une œuvre datant de 1633 ou du commencement de 1634. Nous ne savons pas, il est vrai, l'âge exact auquel Govert Flinck quitta la maison paternelle, mais par les événements qui avaient marqué ses débuts dans la vie, par la ténacité dont il avait fait preuve, par les luttes qu'il avait soutenues, il est à croire qu'il n'était plus absolument un enfant.

Il devait avoir atteint sa quinzième année. C'est donc vers 1630 qu'il arriva à Leeuwarden. Il n'y resta pas très longtemps, car nous trouvons à Brunswick un portrait de femme daté de 1636 et à Pétersbourg au musée de l'Ermitage un portrait représentant un jeune militaire avec la signature : « G. FLINCK fecit 1637. » A cette date, l'apprentissage chez Rembrandt était donc terminé ou au moins touchait à sa fin[1]. En donnant à cet apprentissage une durée de trois ans, on voit que nous arrivons à la date de 1633-1634 que nous avons indiquée tout d'abord.

1. Il n'était point d'usage que les jeunes peintres signassent leurs tableaux, tant qu'ils demeuraient dans l'atelier du maître. Ces deux dates, 1636 et 1637, accompagnant la signature, indiqueraient donc qu'à cette époque Flinck avait fini son second apprentissage. Mais peut-

Ce qui rend du reste particulièrement probable cette date de 1634, comme entrée de Govert Flinck chez Rembrandt, c'est que c'est précisément cette année-là que le grand maître se maria. Or nous savons qu'il épousa une jeune Frisonne, Saskia van Ulenburg, originaire de Leeuwarden même, où elle avait encore de la famille. Rembrandt, à l'occasion de son mariage, visita sans doute la patrie de sa femme, et on dut alors lui présenter le jeune Flinck. Nous savons en outre qu'il se trouva en relation avec De Geest, poëte, beau diseur, peintre et parent des Ulenburg, qui avait longtemps habité Amsterdam. Or De Geest était l'ami de Lambert Jacobse et avait, au bon temps, fait maintes tournées avec lui. Il avait même été de ce fameux voyage à Clèves, qui avait décidé de la carrière de Govert Flinck[1].

Enfin Sandrart nous apprend que Flinck à son arrivée à Amsterdam fut logé chez Hendrick van Ulenburg, lequel, comme son nom l'indique, était parent de la femme de Rembrandt, et se trouvait en outre être le propre neveu de De Geest. Il faut avouer que ce sont là des rapprochements décisifs, et qu'il est bien difficile de ne pas voir, dans cet enchaînement de circonstances, les raisons qui conduisirent directement Govert Flinck de Leeuwarden à Amsterdam, et de la maison de Lambert Jacobse dans l'atelier de Rembrandt.

Nous serions donc fixés sur la date extrême à laquelle le tableau de Leeuwarden a pu être exécuté, si deux

être serait-il imprudent de leur attribuer une importance trop considérable. Alors qu'il était encore chez Rembrandt, Flinck envoya bien certainement à Clèves quelques-uns de ses tableaux, pour que son père et ses amis pussent juger de ses progrès, et il est fort probable qu'il signa ces premières œuvres.

1. Voir Eekhoff, *de Vrouw van Rembrandt,* page 11.

objections ne venaient se jeter à la traverse. La première est tirée de l'âge apparent des personnages représentés. Willem-Fréderick était né en 1613, et Hendrick-Casimir ainsi qu'Hendrick de Nassau en 1611; ils avaient par conséquent, en 1634, le premier vingt et un ans, les deux autres vingt-trois. Eh bien, leurs physionomies me paraissent un peu marquées pour un âge aussi peu avancé. Toutefois je dois avouer que leurs costumes à taille haute se rapportent assez bien à celui de Marten Day[1], dont le beau portrait fut peint précisément en cette année 1634 par Rembrandt.

La seconde objection prend naissance dans un détail de la composition. A l'extrême droite du tableau, on aperçoit un personnage, sorte d'écuyer beaucoup trop joli pour un homme, lequel passe une bride sur le cou d'un cheval dont on n'aperçoit que l'avant-train. Cet écuyer et ce morceau de cheval sont sans contredit imités du merveilleux tableau de Van Dyck, de ce *Portrait de Charles Ier*, qui figure avec honneur dans notre salon carré au Louvre. C'est ce même groupe aventureux, presque incompréhensible, et cependant tellement bien ajusté, qu'on oublie de s'étonner de son aspect incohérent et non équilibré. De pareilles audaces ne se recommencent pas. Il y a là copie flagrante et non simple coïncidence. Or Smith estime que le tableau de Van Dyck doit avoir été peint en 1635[2]. Smith commet-il une erreur de date? Faut-il croire que ce chef-d'œuvre fut un des premiers tableaux que Van

1. Ce magnifique tableau, ainsi que son pendant, ont longtemps fait partie de la collection Van Loon, et sont aujourd'hui la propriété de M. Alphonse de Rothschild. Voir à ce sujet les deux articles que nous leur avons consacrés dans la *Gazette des Beaux-Arts* de janvier et février 1879.

2. *Catalogue raisonné,* tome III, page 39. Smith s'exprime ainsi : « *This beautiful and highly-accomplished production was painted about the year 1635.* »

Dyck exécuta en 1632, à son arrivée en Angleterre, et que dès lors une gravure ou quelque copie de cette œuvre avait bien pu dès 1633 passer en Frise ? C'est là ce que je n'oserais décider.

Quant à supposer, comme le fit jadis M. Van Leeuwen[1], que Flinck exécuta cette peinture longtemps après avoir quitté Leeuwarden, pendant une visite qu'il fit à son vieux maître, il n'y faut plus songer. Outre que rien ne vient confirmer la supposition de ce voyage tardif, le tableau qui nous occupe est de Flinck dans ses premiers temps, ou il n'est pas de lui. Flinck ayant passé par l'atelier de Rembrandt était un autre homme, plus habile, plus maître de lui, et qui n'allait plus chercher ses inspirations et ses motifs chez les peintres d'Anvers.

Je demande pardon d'insister autant sur une peinture qui n'est, somme toute, qu'une œuvre de qualité secondaire, mais ce tableau tient, dans la biographie de Flinck, une place très importante. S'il n'est point de lui, en effet, nous ne connaissons rien, absolument rien, en tant que peinture, de ses premières années. Et l'obscurité sur cette période est d'autant plus grande que nous n'en savons guère plus sur le maître que sur l'élève, sur Lambert Jacobse que sur son disciple Govert. On nous dit que Lambert peignit de nombreux portraits ; or un seul d'entre ces portraits est parvenu jusqu'à nous. C'est celui d'un pasteur anabaptiste, Jeme Jacobsz de Ring[2], et encore ne connaissons-nous cette peinture que par une gravure de Folkema qui illustre l'*Histoire des Mennonites*[3]. M. Kramm

1. Voir un article publié le 20 mai 1843, dans la *Leeuwarder Courant*.
2. Né en 1574, mort en 1627.
3. *Geschiedenis des Mennoniten,* par Hermanus Schyn et Gerard Maatschoen. 3 vol. in-12, Amsterdam, 1743-45.

cite également un *Christ* de grandeur naturelle peint dans le genre de Van Tulden, et par conséquent bien conforme à ce que nous croyons savoir des tendances flamandes du maître, mais sans nous dire où ce *Christ* se trouve[1]. Enfin j'ai découvert dans le catalogue de la collection de Sybrand Feitama[2], compatriote de notre peintre, la mention de deux dessins qui lui sont attribués, une *Guérison des aveugles près de Jéricho* et une *Sainte Famille dans un paysage*. Mais où sont actuellement ces dessins[3] ?

Bien mieux, nous avons vu que Flinck se trouva chez Lambert Jacobse avec deux jeunes gens qui furent ses camarades d'étude : Jacob Bakker, plus âgé que lui de sept ans, et qu'il entraîna à Amsterdam lorsqu'il quitta l'atelier de son premier maître pour entrer dans celui de Rembrandt, et Abraham Lambertz, le fils de son professeur, plus jeune que lui de six années. Or nous ne savons rien non plus des commencements de ces deux autres peintres. Tout ce qui touche à leurs premières années, au temps où ils habitaient Leeuwarden par conséquent, est demeuré enseveli dans une nuit profonde, dans une impénétrable obscurité. Et cependant combien de points de contact n'y a-t-il pas entre le talent de Govert

1. Kramm, *Levens en Werken*, tome III, page 788.

2. Catalogus *van een uitmuntend kabinet zo gekleurde als ongekleurde* Tekeeningen *van meest allen de beroemsdte nederlandsche meesters*, etc., *door den Heere* Sybrand Feitama.

3. La vente eut lieu à Amsterdam, le 16 octobre 1758.

Les deux dessins de Lambert Jacobse sont décrits comme suit :

96. *La Sainte Famille dans un paysage*. A l'encre de Chine, environ l'année 1630 : haut., 6 pouces 1/2; larg., 10 pouces 3/4.

Ce dessin fut acquis par Ploos van Amstel et payé 11 fl. 5 s.

59. *La Guérison des aveugles près de Jéricho*. A la suie et à la plume (*met roet en pen*) : haut., 7 pouces 1/4; larg., 11 pouces 1/2.

Acquis par Fouquet pour 3 florins.

Flinck et celui de ce jeune camarade, qui sous le nom d'Abraham Van den Tempel deviendra un portraitiste de premier ordre[1]. Dès que Flinck, sorti de l'atelier de Rembrandt, commencera à se soustraire à l'influence de son second maître, sa peinture va présenter des analogies frappantes avec celle de Van den Tempel. On y retrouvera les mêmes tendances à imiter ces attitudes gracieuses, chères à Van Dyck, à étaler sur des vêtements sombres des mains bellement peintes. Ils affecteront en outre la même manière pompeuse de draper, d'étoffer leurs figures; parfois même on rencontrera sous leur pinceau le même modèle, posant de la même façon.

Il existe au musée de Rotterdam, catalogué sous le nº 68, un portrait de vieille dame, tournée de trois quarts, à gauche, avec une très large collerette, une robe noire à ramages, fermée par une garniture de petits boutons dorés. Certes je ne doute point que M. Lamme et les experts du Musée Boymans n'aient eu de bonnes raisons pour attribuer ce tableau à notre Flinck, et que l'administration actuelle n'en ait de tout aussi bonnes pour le lui conserver. Beaucoup d'amateurs et des plus fins ont passé devant lui sans faire la moindre observation. Burger, qui l'étudia, se contente de le trouver « un peu vulgaire d'exécution », ce qui nous paraît bien sévère, mais il y reconnaît Flinck dans son « premier style[2] », ce qui est décisif. Eh bien, rapprochez ce tableau d'un autre, singulièrement pareil, catalogué au Musée Van der Hoop sous le nº 114, et qui représente la même dame, dans la même pose, avec le même costume, la même expression de visage, et vous serez surpris de l'analogie de ces deux œuvres qu'on jurerait échappées au même pinceau.

1. Voir appendice B.
2. *Musées de Hollande.* Tome II, Musée de Rotterdam, page 179.

Pour le second de ces deux portraits, il ne saurait y avoir d'incertitude. Le tableau est signé en grosses lettres A.-V. TEMPEL F.; mais si le premier est bien (ainsi qu'on l'affirme), de Govert Flinck, quelle curieuse coïncidence, et comme on voit qu'il serait utile et intéressant d'éclaircir, à l'aide de documents irréfutables, l'obscurité qui enveloppe les premières productions et les œuvres initiales de ces deux peintres de talent.

Si le séjour de Flinck à Leeuwarden n'a point laissé de traces facilement saisissables, son séjour chez Rembrandt ne nous est pas beaucoup mieux connu.

L'atelier de ce maître, illustre entre tous, a eu cette insigne bonne fortune de posséder, parmi les élèves, qui sont venus-là chercher une éducation robuste, un garçon d'esprit qui s'est mêlé d'écrire sur son art. Samuel van Hoogstraten nous a laissé un livre[1], curieux travail d'esthétique plutôt que d'histoire, qui non seulement jette un jour saisissant sur l'enseignement sérieux et solide, théorique et pratique, que recevaient alors les jeunes peintres, mais encore renferme quelques notes biographiques du plus haut intérêt.

Malheureusement Hoogstraten entra dans l'atelier de Rembrandt aux environs de 1640, c'est-à-dire à l'époque où Flinck, ayant lui-même quitté son maître, volait de ses propres ailes, et était devenu déjà un peintre en réputation. Aussi, dans l'*Inleyding tot de hooge schoole,* n'est-il qu'une seule fois question de notre artiste, et son nom, enchâssé entre ceux d'autres peintres, est simplement cité sans qu'on nous fournisse sur lui aucun détail[2].

Pour cette seconde période de la vie de Flinck, nous

1. *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst.* Rotterdam, chez François Houbraken, 1678.

2. Au VIIe Livre, à la page 257.

voilà donc encore une fois réduits aux récits de Houbraken, et pour les dates précises à des conjectures plus ou moins solidement étayées par des probabilités. Tâchons néanmoins, avec ces matériaux imparfaits, de nous tirer d'affaire.

Nous avons établi que Flinck avait dû venir à Amsterdam vers le milieu de 1634. C'est aussi la date que les historiens de Rembrandt, amenés à s'occuper incidemment de ses élèves, ont assignée à l'entrée de notre jeune artiste chez son second maître [1]. Ce que fut pour Govert Flinck son admission dans ce monde nouveau, ce que furent ses premiers pas dans l'atelier de Rembrandt, il est assez facile de le deviner. Il se produisit en lui une sorte de révélation. Amoureux de son art jusqu'à la passion, merveilleusement doué, capable, avec le travail et la persévérance (qui était une de ses facultés dominantes) de devenir un habile artiste et d'acquérir un talent sérieux, Flinck n'avait pas cependant cette robustesse de tempérament, qui rend l'esprit inaccessible aux influences extérieures, et concentre toutes les facultés sur un idéal interne, que rien ne peut transformer, modifier ou affaiblir.

Il possédait, au contraire, une nature souple, flexible, élégante, courtoise, aimable, incapable de résister à un génie supérieur et de se défendre contre l'admiration. Le solide enseignement de Rembrandt dut donc le séduire. La foi vive, ardente, profonde, un peu sauvage du grand maître, s'appuyant sur une pratique étonnante, se complétant par une technique nouvelle, inconnue jusque-là, savamment subordonnée à l'idéal poursuivi, dut s'emparer de lui, le pénétrer et imprégner en quelque sorte

1. Notamment M. Vosmaer. Voir *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*, la Haye, 1877, page 139.

son imagination. Au contact de ce viril esprit consacrant chacune de ses théories par l'éclosion d'une œuvre admirable, il dut être saisi d'une espèce d'enthousiasme fanatique.

Longum iter est per præcepta, breve et efficax per exempla, a dit Sénèque. Là, plus qu'ailleurs, les exemples devaient porter leurs fruits. Rempli d'admiration et de respect pour le maître qui le guidait dans ces merveilleux sentiers inexplorés de l'art, il s'empressa d'abdiquer sa personnalité pour se lancer à la suite de Rembrandt, et bientôt tout en lui porta la livrée que ce génie si puissant savait imposer à tous ceux qui l'entouraient, et à laquelle ne put se dérober aucun de ses élèves.

« Il y avait un an, nous dit Houbraken, que Flinck était venu apprendre son art chez Rembrandt, et il avait si bien progressé dans la façon de composer un tableau et de le peindre, et après ce court espace de temps il savait si bien copier, que bon nombre de ses ouvrages furent considérés et vendus comme s'ils avaient été produits par le pinceau même de Rembrandt. »

Au siècle dernier, ce fait était de notoriété publique. Or, si déjà à cette époque on vendait les tableaux de Flinck sous le nom de Rembrandt, jugez à quel commerce on a dû se livrer depuis. Là doit être le secret du nombre restreint des œuvres de Flinck, car ses tableaux sont assez rares, aussi bien dans les musées que dans les collections privées[1].

1. Burtin, dans un livre sérieux qu'il écrivait au commencement de ce siècle (*Traité des connaissances nécessaires aux amateurs de tableaux,* par François-Xavier de Burtin, Bruxelles, 1808), signale à l'indignation publique ces fraudes très communes de son temps et qui, malheureusement, se sont continuées depuis.

« Personne n'ignore, dit-il dans son langage amphigourique, qu'en effaçant les signatures, un vil manège a déjà plongé dans l'oubli le sou-

Ceci, bien entendu, s'applique seulement à la période qui suivit la sortie de Flinck de l'atelier de Rembrandt. Car, pendant ses années d'apprentissage, sauf peut-être quelques tableaux qu'il envoya à Clèves pour faire juger de ses progrès, Govert ne signa aucune de ses œuvres. Ainsi le voulaient les privilèges de la corporation de Saint-Luc. Le seul fait d'apposer son nom au bas d'un tableau imposait l'obligation de se faire recevoir maître, c'est-à-dire de justifier d'un temps d'apprentissage déterminé, de passer ses examens et de payer les droits de maîtrise. Jusqu'au jour où l'élève se voyait en état de remplir ces conditions, c'était le maître qui, le plus souvent, signait ses ouvrages; ce qui avait lieu surtout lorsque ceux-ci trouvaient un acquéreur. La signature, dans ce cas, était une sorte de pavillon couvrant la marchandise, une marque de fabrique donnant accès dans le commerce.

On comprend dès lors à quels obstacles on se heurte, non seulement pour Flinck, mais pour tous les maîtres hollandais, lorsqu'on veut étudier les œuvres de leur tout premier temps. Cependant je crois avoir découvert à Liège, dans la collection de M. Terme, un tableau qui, bien qu'il soit signé de Rembrandt, pourrait bien être de Flinck, alors que celui-ci travaillait encore dans l'atelier du grand maître.

venir de maint excellent artiste ancien, dont on ne retrouve plus ou presque plus les traces, sinon dans les récits des biographes, qui nous en ont transmis les justes éloges.... » Et plus loin : « L'école *hollandaise,* si fertile en artistes excellents, offre surtout de nombreux exemples de ceci. Parmi ceux de ses élèves dont le *style* et le *faire* approchent, en quelque façon que ce soit, du *style* ou du *faire* d'un des peintres de cette même école, dont les tableaux ont pris la vogue chez les amateurs, les signatures qui en attestaient les talents disparaissent de leurs ouvrages sous les mains de la cupidité, qui les métamorphose sans remords et les sacrifie sans pudeur aux conseils d'un gain coupable. » Voir *Traité,* etc., tome I, page 3o3.

Ce tableau, malheureusement, a été mutilé. Jadis il contenait deux personnages, une femme et un enfant. L'enfant a disparu, la femme seule est restée. Elle a l'air de faire des recommandations à la figure actuellement absente, et qui, m'a-t-on dit, paraissait écouter ces recommandations avec l'attention la plus vive.

Quel est le sujet de cette peinture ? On peut aisément le deviner. Ce doit être Rébecca faisant la leçon à son fils Jacob, et lui expliquant comment il doit s'y prendre pour tromper son père. On sait combien cette histoire biblique de la supercherie de Jacob préoccupa de tout temps les élèves qui fréquentaient l'atelier de Rembrandt. La *Bénédiction*, qui en fut la conséquence, a été reproduite à diverses reprises par la plupart d'entre eux et par le maître lui-même, car on ne connaît pas moins de six dessins de Rembrandt représentant cet épisode de moralité douteuse.

Quant aux élèves, en dehors de trois compositions de Flinck traitant le même sujet, l'une au Musée d'Amsterdam, la seconde à la Pinacothèque de Munich, et la troisième dans la collection Six, nous avons des *Bénédiction d'Isaac*, de Fictoor (au Louvre), de Lievens (au Musée de Berlin) [1], de Bol, d'Eeckhout et d'Aart de

1. Ce tableau, jadis attribué à Lievens, a été depuis placé sous le nom d'un certain G. Horst, sur la vie duquel on ne connaît aucune particularité. Cette restitution a été occasionnée par l'analogie existant entre certaines figures de cette *Bénédiction* et un autre tableau du même musée, représentant la *Générosité de Scipion*, lequel serait, paraît-il, de ce même G. Horst; et comme les personnages de l'une et de l'autre de ces deux toiles ont un accent rembranesque assez prononcé, on en a été amené à conclure que G. Horst avait été un élève de Rembrandt. (Voir *Koenigliche Museen Gemalde-galerie*, pages 173-174.)

Tout cela, il faut l'avouer, n'est guère clair. J'ai fait des recherches dans l'état civil d'Amsterdam, pour savoir si je ne trouverais pas quelque trace de ce Horst, et sur le *Puiboeck* n° 14, à la date du *1er janvier 1637*,

Gelder[1]. Or c'est précisément par la similitude de préoccupations et de facture qui existe entre le tableau appartenant à M. Terme et la *Bénédiction* de la galerie Six, que je suis amené à attribuer ces deux tableaux à un seul et même peintre. Mêmes colorations un peu sourdes, même fond brun, terne et vide, même modèle, car c'est la même femme qui a posé pour les deux Rébecca, et mêmes accessoires, le costume de la femme étant le même dans les deux cas[2].

Les analogies, je le répète, sont si frappantes qu'on peut, sans grande chance d'erreur, établir un lien entre ces deux œuvres, et, malgré la magnifique signature de Rembrandt, reconnaître dans le tableau de M. Terme un ouvrage de Flinck, travaillant encore dans l'atelier du maître.

Par ce tableau et par celui de M. Six, ce dernier non douteux, puisqu'il est signé par notre jeune peintre, nous voyons le chemin parcouru par Govert Flinck pendant son court séjour chez Rembrandt. Certes il a profité des leçons et des exemples. Plus tard, en 1638, quand il reprendra ce sujet favori et en composera le beau tableau du *Trippenhuis*, il élargira sa manière, et donnera à sa couleur des accents plus vigoureux, mais déjà nous découvrons en lui une sincérité d'exécution et un sentiment de la nature que le grand tableau de Leeuwarden ne laisse même pas soupçonner.

j'ai trouvé acte de mariage d'ANTHONIS GERRITS VAN DER HORST, âgé de vingt et un ans, avec Catharyntje de Leeuw de Schoonhove.

Les dates se rapportent assez bien, et comme la signature n'est pas très claire (le Catalogue dit lui-même : *Angeblich (nach Waagen) bez :* G. HORST), il se pourrait que l'A initial de la signature A. G. Horst ait disparu et que l'acte de mariage précité soit celui de notre peintre.

1. Voir les Catalogues de Hoet et Terwesten.

2. Le portrait de cette vieille femme se retrouve dans la *Décollation de saint Jean*, attribuée à Fabritius, et dans l'autre, la *Bénédiction d'Isaac*, de Flinck, appartenant (ainsi que la *Décollation*) au musée d'Amsterdam.

Le geste d'Isaac est plein de vérité. Son visage est recueilli, son attitude est grave, empreinte d'une certaine noblesse. L'empressement que met Rébecca pour arranger les coussins qui soutiennent le buste du vieux patriarche est d'une observation très fine. On sent qu'en prenant de son époux un soin excessif, la rusée créature cherche, avant tout, à détourner son attention. Jacob, vu de profil, est frais et rose; ses cheveux et son nez, toutefois, ne laissent aucun doute sur sa race. Son maintien est anxieux, hésitant. On comprend qu'il est troublé par la supercherie à laquelle il se prête.

Ajoutez à cela que Flinck ne s'inspire pas seulement des modèles de son maître, il s'empare encore de sa garde-robe. Isaac est enveloppé dans une double chemise bleue qui fait partie de la défroque hébraïque de *St Anthoniesbreestraat*. De son côté, Jacob est vêtu d'une robe violacée aux couleurs chatoyantes, dont les nuances à reflets semblent chercher des oppositions harmonieuses dans la couverture verdâtre, qui enveloppe les jambes du vieillard.

On le voit, en ces quelques années, notre jeune peintre s'est absolument transformé. Il a dépouillé l'élève de Lambert Jacobse pour devenir le disciple respectueux de Rembrandt; il a immolé sur l'autel de l'observation sincère les préoccupations d'élégance maniérée et de composition emphatique que lui avait inspirées l'étude des maîtres d'Anvers, si chers à son premier professeur.

IV

Du jour où il quitte l'atelier de Rembrandt, Govert Flinck devient plus facile à saisir, comme artiste et comme homme. On retrouve des traces nombreuses de son activité. Les principaux incidents de sa vie nous sont mieux connus. Année par année, nous pouvons le suivre dans ses œuvres, en même temps que nous assistons au développement de sa fortune et aux transformations de son talent.

C'est comme portraitiste que Flinck débute. C'est là une spécialité excellente, à laquelle l'ont merveilleusement préparé les études de figures qu'il a faites chez Rembrandt. Elle est en outre avantageuse entre toutes. Pas de dépenses préliminaires, point de frais accessoires, pas de costumes à louer, de modèles à payer, pas de placement incertain. Ajoutez qu'à cette époque la clientèle abonde. Il règne comme une furie de se faire pourtraire. Pour peu qu'on remplisse une fonction, on se croit obligé de transmettre ses traits à la postérité. C'est assurément la branche la plus lucrative de la peinture de ce temps.

Un certain nombre de grands artistes l'ont déjà adoptée, il est vrai ; mais les commandes sont si nombreuses que le talent, aidé par les relations, peut encore ouvrir aux nouveaux venus bien des portes restées closes. Flinck est de ceux que le talent favorise, et au milieu de ce brillant cénacle, qui compte au premier rang Thomas de Keyzer, Van der Helst et Rembrandt, il ne tarde point à se faire une place et un nom. Bientôt ses œuvres se succèdent avec rapidité ; malheureusement, il ne les

signe pas toujours, et alors la spéculation les lui dérobe pour les attribuer à son maître ; ou il ne les date pas, et dès lors nous manquons d'éléments pour un classement certain.

Néanmoins, malgré ces trop nombreuses lacunes, et en ne relevant que celles de ses œuvres qui portent son nom avec une date authentique, il nous est permis de le suivre presque pas à pas dans sa production ; car les jalons sont assez rapprochés pour que désormais il ne puisse plus nous échapper.

Tout d'abord il nous faut commencer par le *Portrait de femme* du Musée de Brunswick, daté de 1636, et qui, si la date a été bien lue, fut exécuté par Flinck alors qu'il travaillait encore chez son maître[1].

Après cela, nous trouvons à Saint-Pétersbourg, au Musée de l'Ermitage, le *Jeune Militaire* au bonnet fourré, tête de fantaisie qu'il exécuta également alors qu'il fréquentait encore l'atelier de Rembrandt. Cette peinture, large et déjà puissante, représente l'année 1637.

Avec 1638, Flinck prend entièrement possession de lui-même, et c'est de cette année qu'il date une de ses meilleures œuvres, la *Bénédiction d'Isaac,* du Musée d'Amsterdam. Nous avons vu que ce sujet l'avait déjà tourmenté; mais, cette fois, il ne le traite plus en élève; il s'en empare en véritable maître.

Pour n'être point embarrassé par des réminiscences fâcheuses, il renverse son sujet. Jacob passe de droite à gauche. De la sorte, le geste du vieillard gagne en ampleur, et la physionomie de l'enfant, qu'on aperçoit presque de face, prend plus d'importance et anime davantage la composition.

1. Je n'ai point vu ce tableau, mais on me dit que le 1636 pourrait bien être un 1638 mal formé.

Tous les personnages, en outre, sont mieux traités. Le patriarche a la tête plus belle et l'aspect plus vénérable ; son geste est empreint d'une certaine noblesse, en même temps qu'il témoigne de cette suspicion particulière aux aveugles, pour qui toucher c'est voir. L'inquiétude de Jacob se nuance d'une pointe d'espièglerie, qui est bien de son âge. On sent qu'il ne comprend rien à la gredinerie dont il se rend complice. Il s'avance pour se faire toucher, mais il guette les gestes de son père, prêt, au moindre mouvement indiscret, à se rejeter en arrière. Quant à Rébecca, devenue plus attentive encore, elle guide discrètement la main du vieillard, de peur que celle-ci ne s'égare sur la peau fraîche et douce de l'enfant, qui révélerait la supercherie maternelle.

On le voit, l'action est admirablement conduite, bien ordonnée ; la corrélation existe complète et parfaite entre les divers acteurs de cette scène. De son côté, la couleur n'est pas moins bonne. La palette de Flinck s'est débarrassée de ces fonds bitumineux qu'elle affecte dans la *Bénédiction* de M. Six et dans le tableau de M. Terme. Elle est devenue plus claire, plus brillante, plus riche. Il y a des harmonies étranges entre la chemise bleue du vieillard et la houppelande rouge qui l'enveloppe, polonaise fourrée à brandebourgs empruntée à quelque arrière-descendant d'Isaac, et dont les puissantes tonalités semblent inspirées par le voisinage de Nicolas Maas. Les chairs sont surtout d'une fraîcheur étonnante. Quant à l'exécution, elle est large, franche, robuste ; il n'y a plus trace d'hésitation ni d'indécision ; la touche est calme, hardie, généreuse, savante. Dès ses débuts, Govert Flinck est arrivé à une sûreté de main qu'il ne pourra plus guère dépasser.

L'année 1639 est moins heureusement représentée. Nous ne connaissons, portant cette date, que *l'Homme à*

barbe grise du Musée de Dresde. En 1640, nous sommes encore plus pauvres. Rien. Mais de 1641 nous possédons quatre tableaux.

C'est d'abord cet étonnant portrait d'enfant d'une facture si large qu'on la dirait inspirée par Frans Hals, et dont nous donnons la gravure en tête de cette étude[1]. De cette même année, nous avons la petite *Bergère* du Musée du Louvre, la *Jeune Femme* du Musée de Berlin, et enfin le beau *Portrait d'homme* de la collection Herman de Kat, vendue en 1866.

L'année 1642 fut particulièrement importante pour Flinck, car, pour la première fois, il aborda la grande peinture, j'entends ces tableaux corporatifs de régents et de gardes civiques, dont la commande, fort recherchée à cette époque, mettait en quelque sorte le sceau à la réputation d'un peintre.

Ce furent les *kolveniers* ou corporation des arquebusiers qui lui donnèrent cette marque de confiance. Ils le chargèrent de reproduire les traits de leurs quatre doyens, Albert Koenraadzoon Burch, Jan Vlooswyk, Pieter Reael et Jacob Willekens. Flinck apporta, à satisfaire ces maîtres difficiles, toute son ardeur et tout son talent[2]; et il se tira si bien d'affaire, qu'en 1645 la compagnie de la milice, qui portait la bannière orange (*oranje vaandel*), lui demanda de reproduire les traits de ses principaux membres.

1. Nous avons autre part longuement décrit ce curieux tableau qui fut exposé en 1872, à Amsterdam, par M. Des Tombes, son propriétaire. Nous n'y reviendrons pas. Voir les *Merveilles de l'art hollandais.* Arnhem, 1872, page 33.

2. Ce tableau figura longtemps dans le local du *Doelen;* il occupait une place d'honneur au-dessus de la cheminée de la grande salle. Voir Wagenaer, *Amsterdam in zyne opkomst, aanwas, geschiedenissen,* etc. 1766, tome VII, p. 251.

Ce tableau considérable à tous égards, et qui ne compte pas moins de douze figures de grandeur naturelle, a longtemps passé pour le chef-d'œuvre de Flinck, et il mérite assurément ce titre. Les douze personnages groupés dans cette composition magistrale sont étagés de façon à laisser voir la plus large part possible de leur individu. On sent que l'artiste consciencieux a tenu à contenter tous ses clients, et a voulu que chacun en eût pour son argent. — Au premier plan, le capitaine habillé de noir et son lieutenant vêtu d'un pourpoint gris clair sont gravement assis, ayant l'air de converser. Les autres sont debout, et semblent descendre les marches d'un perron ombragé par des arcades gothiques, peut-être celui de l'ancien hôtel de ville détruit par l'incendie de 1650. Tous ces miliciens sont équipés d'une façon convenable et cossue, mais sans la recherche et le luxe qui semblent le privilège distinctif des deux officiers. — Aucun lien, du reste, ne les rattache les uns aux autres, aucune action commune ne les unit. Chacun est là pour son compte, se souciant assez peu de ses camarades, sauf peut-être ce beau soudard du premier plan, vêtu d'un justaucorps jaune, et qui semble adresser la parole au capitaine, lequel du reste n'y fait point autrement attention.

Le tableau est éclairé de gauche à droite, baigné dans une lumière douce et diffuse, sans grandes clartés comme sans ombres épaisses; en sorte que toutes les figures sont presque au même point, et se détachent sur un fond gris, mêlé de ces reflets verdâtres si souvent employés par Rembrandt pour donner aux tons rosés de la chair leur maximum d'éclat. On peut donc dire que, par cette égale diffusion de lumière, Flinck, dans cette œuvre capitale, se rapproche beaucoup plus de Van der Helst que de son maître. Ce n'est point, comme Rembrandt,

un magicien cherchant à dérober l'étincelle céleste et ayant recours à la fantasmagorie du clair-obscur pour animer sa toile. C'est un talent large, puissant, mais clair, net, précis, qu'on a chargé d'une besogne difficile et qui cherche, avant tout, à s'acquitter de sa mission au contentement universel.

La facture est pareillement sage et contenue. Le peintre évite les empâtements et tout ce qui peut ressembler à de la négligence. La touche est ferme et franche. Du même coup elle donne la couleur et la forme, mais un léger glacis vient, en rompant les tons, tempérer ce que le premier jet pourrait avoir de trop énergique, de trop fier et de trop résolu. Il en résulte une belle peinture agréable et lisse, qui nous révèle une main libre, habile, puissante, et qui serait presque audacieuse si elle n'était assagie par unesprit calme, calculateur et désireux de plaire.

Notez que cette conscience un peu terre à terre n'exclut pas une science de premier ordre. Chacune des figures de ce tableau est un admirable portrait. Tous ces corps sont merveilleusement charpentés, superbement bâtis, modelés avec fermeté et souplesse. Les gestes sont simples et naturels, les physionomies ouvertes, riantes, parlantes, animées. Tous ces hommes vivent, respirent, sont prêts à se mouvoir. Les mains, traitées avec une supériorité marquée, expriment aussi bien que les têtes la nature, le caractère et le tempérament de ceux auxquels elles appartiennent. Il semble même, tant elles sont soignées, que le peintre ait mis une certaine affectation à montrer combien, dans cette spécialité difficile, il est maître absolu de son art.

Ajoutons encore qu'en cette belle toile Flinck se révèle comme coloriste de premier ordre. Il y a dans ce grand tableau un écueil, contre lequel cent peintres de

talent auraient brisé leur palette; c'est la multiplicité des jaunes. Par la nécessité même des choses, l'*Oranje Vaandel*, qui est l'emblème de la compagnie et lui donne son nom, doit tenir dans la composition une place importante. Joignez à cela un pourpoint jaune d'or et deux surcots de buffle jaune de chrome, et vous voyez quelle difficulté se présentait pour harmoniser ces couleurs ingrates. Flinck cependant s'est tiré de ce mauvais pas en coloriste consommé; il a relié ces « pétards » par une série de demi-tons, habilement rompus, et qui forment une sorte de fond neutre sur lequel se détachent non seulement ces terribles jaunes, mais encore le velours noir du capitaine, le satin argenté du lieutenant, le damas vert des écharpes, l'acier des cuirasses, les plumes des chapeaux, les dorures des armes qui, vibrant à l'unisson, enveloppent le regard dans une agréable symphonie de nuances à la fois délicates et chaudes.

Je me suis longuement étendu sur cette œuvre de mérite, mais elle tient dans la carrière du maître une place considérable. Elle marque en effet le point culminant de son talent. Elle nous montre tout ce qu'avaient produit en lui les préceptes et les exemples de Rembrandt adaptés à ses qualités naturelles. En outre, il est à présumer qu'elle eut sur sa destinée une influence particulière, car l'année qui la vit naître (1645) vit aussi Flinck se marier; or il est fort possible que le bruit qui se fit autour de notre jeune peintre à l'occasion de ce beau tableau n'ait point été étranger à la réussite de ses projets matrimoniaux; et son succès aura certainement abrégé la distance qui séparait l'artiste de sa fiancée.

Mais ici nous changeons d'ordre d'idées. Nous entrons de plain-pied dans la vie privée de notre peintre, et, puisque nous abordons un terrain nouveau, il serait bon,

pour l'ordre de notre récit, de remonter plus haut et de reprendre Govert Flinck au sortir de l'atelier de Rembrandt.

V

Nous avons vu que, lorsque Flinck abandonna Leeuwarden pour venir habiter Amsterdam, il avait pris un logement dans la maison d'un certain Heindrich Ulenburg, parent par alliance de son nouveau maître.

Plus tard, lorsqu'il quitta l'atelier de celui-ci, pour exercer sa profession et travailler pour son propre compte, il était tout naturel qu'il s'assurât d'un domicile convenable, où il pût recevoir les personnes qui consentiraient à venir poser pour leur portrait.

Tout naturellement aussi, ses regards se portèrent vers la partie occidentale de la ville. Il y avait là un quartier fraîchement bâti, récemment réuni au reste de la cité par suite de l'agrandissement qu'Amsterdam subit au commencement du XVIIe siècle, et où les maisons n'étaient ni bien grandes ni bien chères. Ce quartier, dont on trouvera le plan à la page 113, et qu'on pourrait encore appeler aujourd'hui le « quartier des fleurs », à cause des noms botaniques donnés à ses rues et à ses canaux, avait du reste attiré un nombre considérable d'artistes.

Dans la première partie de cet ouvrage, j'ai déjà établi, à propos de Rembrandt, qui habita le *Rosengracht*, que deux peintres, Johannes Lingelbach et Adrien Van den Velde[1], étaient ses voisins. Depuis lors, grâce à de nou-

1. Voir appendice C.

velles fouilles pratiquées dans les archives d'Amsterdam et à quelques documents inédits que j'ai eu la chance de découvrir, nous pouvons compléter la série. Ainsi désormais nous savons que Jan Van Bronckhorst demeurait en 1638 sur le *Prinsengracht*, qu'en 1658 Gabriel Metzu logeait sur le même canal, que Govert Camphuyzen habitait en 1647 sur le *Lindegracht*, et que la mère d'Anthoni Waterloo possédait encore en 1660 une propriété sur l'*Angeliersgracht*[1]. Enfin nous aurons occasion de voir prochainement que Jan Beerestraaten logeait, lui aussi, non loin de là.

Il n'est donc point étonnant, je le répète, que Govert Flinck ait suivi ce mouvement de colonisation artistique, dont nous avons eu, à Paris même, plus d'un exemple, et qu'à l'instar de la plupart des peintres de son temps, il soit allé chercher une maison à l'ouest de la ville.

C'est sur le *Lauriergracht* qu'il s'établit. Toutefois il ne semble point qu'il ait immédiatement acquis la maison où il devait installer son atelier. J'ai fait des recherches dans les registres des biens-fonds *(verpondingen)* de l'année 1638, les seuls relatifs à ce quartier qui soient demeurés aux archives d'Amsterdam, et je n'y ai point découvert son nom.

Dès lors on est amené à penser que, son apprentissage fini, le premier soin de notre jeune peintre fut de se rendre à Clèves. Il avait en effet une dette de reconnaissance à acquitter envers ce père qui avait si bien surmonté ses répugnances. Il était en outre attiré par un autre motif, celui-là infiniment plus politique que sentimental. Il lui fallait se concilier la protection des princes de Clèves, les puissants margraves et électeurs de Brande-

1. Voir appendice D.

bourg qui devaient, quelques recommandations aidant, se montrer tout disposés à pousser un jeune artiste, dont le talent naissant semblait appelé à jeter un véritable lustre sur leur petite principauté.

Nous savons que Flinck réussit dans sa délicate négociation. Il se concilia la bienveillance du prince Guillaume. Il eut même l'honneur (c'en était un à cette époque) d'être admis à reproduire les traits assez peu augustes de ce margrave[1].

L'électeur, nous raconte Houbraken, s'acquitta en donnant à son jeune peintre une tenture de velours estampé et doré, qui plus tard servit à décorer l'atelier du *Lauriergracht,* et son portrait en miniature, entouré de brillants. C'était faire galamment les choses et l'attention était délicate. Il est à présumer toutefois que la protection du margrave ne se borna point à ces seules marques de bienveillance.

En admettant que Flinck ait passé une année à Clèves, parti vers la fin de 1637, il dut revenir en 1638 et c'est à l'année suivante qu'il faut sans doute placer son installation sur le *Lauriergracht,* où il acquit de suite une maison assez vaste et de bonne apparence.

Acheter une maison, c'est bien ; mais la payer, c'est mieux encore. Il paraît que l'électeur de Brandebourg malgré sa générosité apparente, et le père de Flinck malgré la ronflante qualité de *rentmeester* de Clèves que lui prête si bénévolement Houbraken, n'avaient point très

1. Qu'est devenu ce portrait? Les biographes, Fiorillo tout le premier, en parlent. (Voir *Geschichte der zeichnenden Kunst* Hanover. 1818, t. III, p. 159.) Mais personne ne dit où il est.

Hoet signale un portrait de Flinck représentant ce même prince. Ce portrait passa en vente publique à Amsterdam, le 6 mai 1729, et fut adjugé pour 11 fl. 10 s. Ce prix n'indique point une œuvre de bien grande qualité.

fortement commandité notre peintre, car, dès 1644, celui-ci se voyait obligé d'hypothéquer sa nouvelle acquisition [1].

C'est peu après cet appel au crédit que Flinck eut l'honneur d'être fiancé avec celle qui allait devenir sa femme. Elle se nommait Ingitta Thovelingh et était originaire de Rotterdam. Après la mort de son père, elle était venue avec sa mère s'établir à Amsterdam. Toutes deux étaient allées loger sur le *Koningsgracht.*

La famille Thovelingh appartenait au patriciat de Rotterdam. Houbraken nous dit que le père d'Ingitta avait exercé les fonctions enviées d'administrateur de la Compagnie des Indes (*Bewinthebber des Oostindische maatschappy*). Les généalogies de la famille Thovelingh ne nous révèlent rien de pareil; mais, quoi qu'il en soit, Claes Maertens Thoofling (il écrivait ainsi son nom) était un personnage d'importance.

Marié à Maria Dircksz Bosch, il avait eu d'elle quatre enfants. Trois garçons, Maerten, Dirck, Pieter, et une fille, Ingitta, celle qui allait épouser Govert Flinck.

Au premier abord, pour qui connaît bien la société hollandaise de ce temps, l'estime fort relative dans laquelle on tenait les artistes, et la morgue patricienne des familles riches, ce mariage ne laisse pas que de surprendre.

Malgré son talent, malgré ses relations brillantes, malgré la protection de la maison électorale de Brandebourg, et bien que Jan Mauritz de Nassau, gouverneur et feld-maréchal de Clèves, eût honoré l'atelier du *Lauriergracht* d'une visite courtoise, Govert Flinck était un bien mince personnage pour prétendre à une pareille union. Il semble qu'il y ait là une sorte de mystère qui mérite d'être éclairci.

1. Voir Scheltema, *Aemstels oudheid,* t. II, p. 131. Le montant de l'hypothèque était de 4,000 florins, empruntés à 5 pour 100.

Après avoir longtemps cherché, je crois avoir trouvé la clef de ce mystère dans un document singulier, fort peu connu, lequel nous a été transmis par une des célébrités médicales de ce temps, le fameux docteur Tulp, protecteur de Rembrandt, dont nous voyons le portrait dans *la Leçon d'anatomie*.

De ce document, il semble résulter que si notre jeune fiancée était d'un sang patricien, ce sang n'était point, par contre, d'une pureté extrême; et la mort de ses quatre frères, qui s'en allèrent de vie à trépas sans avoir pu se marier, prouve en outre que les enfants des Thovelingh n'étaient point d'une défaite facile. Pour Ingitta, son sang vicié se compliquait d'une maladie terrible qui, dans les derniers temps de sa vie, lui donnait l'apparence d'un monstre. Elle était hydropique.

Après sa mort, son autopsie fut pratiquée par le chirurgien Job Meekeren, en présence des docteurs Samuel Coster, Guillaume Pison, Frans Vicq, Sylvius et Saga. C'est le procès-verbal de cette autopsie que nous a conservé le docteur Tulp. Il fut publié dans la troisième édition d'un livre devenu assez rare aujourd'hui [1], et comme ce livre est rédigé en latin, le brave docteur y prend ses coudées franches. Pour la curiosité du fait, nous donnons

1. *Nicolaï Tulpii Amstelodamensis exconsulis observationes editio quinta*, 1716, page 348. Ce livre très curieux, dont il a été publié en 1650 une édition en hollandais, sous le titre de : *Drie boeken der medicijnsche aenmerkingen*, contient, outre une foule de curiosités médicales, quelques renseignements sur des artistes d'Amsterdam, notamment au chap. XVIII du liv. I[er], et au chap. XI du liv. II. Depuis que ces lignes sont écrites, j'ai eu, grâce à la bienveillante attention de M. Rogge, bibliothécaire d'Amsterdam, la communication du procès-verbal d'autopsie tel qu'il fut rédigé par Van Meekeren. — Ce procès-verbal figure dans un recueil intitulé : *Heel en geneeskonstige aenmerkingen van Job van Meekeren in zyn leven Heelmeester der Stad, Admiraliteit*, etc.; j'ai joint la traduction de ce procès-verbal avec la figure qui l'accompagne à la citation latine du docteur Tulp.



AMSTERDAM

PLAN DU QUARTIER DES ARTISTES

Dessin de Goutzwiller, d'après l'estampe de Blaeuw.

parmi nos appendices cette pièce *in extenso*[1]. On nous pardonnera donc de ne point suivre ici le docteur Tulp dans ses déductions savantes, et de nous borner à donner une traduction très résumée et fort adoucie dans ses termes du passage le plus saillant de ce curieux procès-verbal.

« Iugitta (*sic*), épouse du peintre Flinck, dont le ventre dès sa plus tendre enfance avait été dur et ballonné, sentit, à mesure qu'elle avançait en âge, son abdomen se développer d'une façon anormale, et peu à peu sa masse prendre des proportions telles qu'il put contenir, ainsi que l'a démontré l'autopsie, jusqu'à 110 livres d'eau... Cette abondance excessive de liquide ne l'affaiblit pas cependant autant qu'on aurait pu croire, et cette femme courageuse en supporta le poids avec une telle énergie, que, pendant sept années, non seulement elle put aller et venir comme le ferait une personne saine, mais encore voyager et (ceci tient du prodige) gravir la tour très élevée de Clèves... »

C'est à cette infirmité, bien certainement, qu'il faut attribuer le départ singulier de nos deux dames, quittant seules Rotterdam pour venir s'installer discrètement à Amsterdam dans un quartier retiré. Soit qu'elles voulussent recourir aux sommités médicales qui illustraient alors les bords de l'Amstel, soit qu'au contraire elles prétendissent simplement cacher, à des yeux indiscrets, l'état peu rassurant de la jeune malade, leur retraite au *Koningsgracht* s'explique suffisamment par la situation pathologique d'Ingitta. On comprend aisément que cette maladie monstrueuse n'était point pour attirer les amoureux, surtout à Amsterdam ; car c'est là une justice à rendre aux Hollandais, la fortune et le rang ne sont presque jamais

1. Voir appendice E.

chez eux les causes déterminantes du mariage. Les jeunes cœurs se laissent uniquement guider par cette secrète affinité, par cette mystérieuse sympathie qui forge les liens les plus doux, en même temps que les plus durables.

Govert Flinck, Allemand d'origine, était au-dessus ou au-dessous de ces susceptibilités bataves. C'est pourquoi, malgré cette infirmité (ou grâce à cette infirmité, je laisse au lecteur le soin de décider), Ingitta Thovelingh, de Rotterdam, devint l'épouse de Govert Flinck, de Clèves.

Leur mariage fut célébré à l'église luthérienne, et le 3 juin 1645 inscrit au *Puiboek* d'Amsterdam. En voici la mention, que j'ai relevée moi-même :

« *Compareerden als voor... Ian Michiels Blaeuw,* Govart Flinck *van Cleeff out 30 jaer geasst met syn vaeder Teunis Goverts Flinck wonen̄ op der Lowerirgracht — en Ingitta Thovelingh van Rotterdam out 25 jaer geasst met haer moeder, Maria Dircs Bos* (sic) *wonen op de Conninxgracht.* »

C'est-à-dire :

« Ont comparu devant... Jan Michiels Blaeuw, Govart Flinck de Clèves, âgé de 30 ans, assisté de son père Teunis Goverts Flinck, demeurant sur le *Lauriergracht.* — Et Ingitta Thovelingh de Rotterdam, âgée de 25 ans, assistée de sa mère, Maria Dircs Bos, demeurant sur le *Koningsgracht.* »

Et après les formules d'usage, les deux jeunes gens ont signé.

Ce mariage, contracté dans des conditions si peu nor-

males, ne fut point stérile toutefois. Neuf mois s'étaient à peine écoulés qu'un fils naissait. La jeune accouchée, rendue sans doute anxieuse par l'aggravation que cette naissance dut apporter à son état valétudinaire, voulut assurer. dès le premier jour, l'avenir de ce fils. Elle manda donc à son chevet le notaire Jacob van Loosdrecht, et le 19 avril 1646, en sa présence, elle dicta son testament. Par ce testament, la Chambre des Orphelins d'Amsterdam se trouvait, au cas où elle viendrait à mourir, exclue de la tutelle de Nicolaas Anthoni Flinck son fils. Cette tutelle devait revenir de droit à son frère Maerten Thovelingh et à son mari ; et ce dernier était fait légataire universel des biens de la communauté, à condition de se constituer débiteur vis-à-vis de son fils d'une somme de 10,000 florins [1].

Quel rôle jouait dans la fortune d'Ingitta Thovelingh cette somme de 10,000 florins ? Était-ce la totalité de son apport ? La chose est peu croyable, car, son père étant mort, elle devait tout naturellement se trouver, au moment de son mariage, en possession de la presque totalité de sa légitime. Il est plutôt présumable que ce n'était là que la moitié de son bien propre. Pour être exactement renseigné là-dessus, il faudrait avoir sous les yeux l'inventaire qui fut dressé après son décès, ou tout

1. A défaut du document original, c'est-à-dire du testament même d'Ingitta Thovelingh, dont je n'ai pu avoir communication, j'ai été assez heureux pour découvrir sur le 30[e] registre de la Chambre des Orphelins d'Amsterdam, *fol[o]* 5 v[o], la mention suivante, qui nous révèle les dispositions principales de cette pièce absente : en voici le texte exact :

« *Den 23 may 1656 heeft Govert Flinck schilder ingevolghe van testament bij zijn overleden huijsvrouw gepasseert op den 19 april 1646 voor den notaris Jacob Van Loosdrecht, bewesen zijn zoon Claes out 10 iaeren, daer moeder aft was Ingitta Thovelingh, voor moeders erff de somme van Thien duijsent gls : en sall inde onder verbant ende des sall. hy ende het behaechden Marten Thovelingh den oom prest-als boven.* «

au moins la minute de son testament; mais, malgré des démarches nombreuses, faites sur ma demande par M. de Roever, archiviste adjoint d'Amsterdam, il m'a été impossible d'obtenir, de la Chambre des Notaires de cette ville, la communication de ces documents.

Le mariage de Govert Flinck n'entama en rien son activité et ne ralentit point son zèle. Il continua de peindre après comme avant. Les relations qu'il acquit par son alliance avec les Thovelingh semblent même lui avoir valu une clientèle nouvelle, un peu plus exigeante et qui, sans doute, ne fut point sans influence sur son retour à ces élégances maniérées, qui l'avaient tant charmé à ses débuts dans la carrière.

De tous les tableaux qui appartiennent à cette période qui suivit son premier mariage, le plus important à tous égards est, sans contredit, la réunion des gardes civiques qu'on peut admirer au musée royal d'Amsterdam (*Trippenhuis*).

Cette vaste peinture fut exécutée à l'occasion de ce grand acte diplomatique que nous appelons le traité de Westphalie et qui, en Hollande, est plus spécialement connu sous le nom de paix de Munster. Cet événement considérable fut fêté dans tous les Pays-Bas par des réjouissances sans nombre. En mettant fin à la guerre de Trente Ans, il consacrait l'indépendance des Provinces-Unies. Désormais la Hollande devenait officiellement maîtresse de ses destinées; aussi, bien qu'ils n'eussent pris qu'une part toute platonique à cette émancipation définitive de leur cher pays, les gardes civiques d'Amsterdam voulurent-ils la fêter à leur manière. Ils résolurent de léguer à la postérité les traits des héros citadins qui, le cas échéant, auraient bien pu prendre part à la lutte. De là naquirent deux grands tableaux, le *Banquet* de Van

der Helst, cette œuvre admirable qu'on n'a pas craint de placer en face de la *Ronde de nuit* de Rembrandt, et la peinture de Flinck, qui pour être moins célèbre n'en est pas moins un excellent ouvrage[1].

Cette toile exceptionnelle ne mesure pas moins de 2m,59 de hauteur sur 5m,10 de largeur; elle renferme une vingtaine de personnages ; c'est donc un des ouvrages les plus importants qu'ait produits notre artiste ; mais ce qui, pour nous, augmente encore son intérêt, c'est qu'il est le premier morceau de peinture nous révélant l'évolution nouvelle que va subir le talent de Flinck, évolution qui marque la troisième période de sa production.

Dans ses premiers essais, ceux qu'on lui attribue à Leeuwarden, nous avons remarqué chez Flinck une préoccupation très vive des maîtres flamands. La vue de quelques œuvres de Van Dyck, ou peut-être simplement de copies ou de gravures d'après ce maître, semble avoir fait une impression très vive sur sa jeune imagination. Son maître Lambert Jacobse peignait, nous dit-on, dans le genre de Van Tulden, et l'on suppose qu'il avait pris quelques leçons de Rubens. Son camarade Abraham Van den Tempel garda l'empreinte de ces mêmes préoccupations pendant toute sa vie; certes, il y a là autre chose qu'un pur effet du hasard[2].

En arrivant chez Rembrandt, Flinck subit une autre influence : il apprit à voir la nature avec d'autres yeux.

1. Ce tableau fut offert au Magistrat d'Amsterdam par le capitaine Huydecoper, qui plus tard devint bourgmestre de la ville. Il fut placé dans la « grande chambre du Conseil de guerre » *(groote Krygsraadskamer)*. Voir Wagenaer, Amsterdam *in zygne opkomst*, etc., 1765, t. VII, p. 84.

2. Burger dit en parlant d'Ab. Van den Tempel (*Musées de Hollande*, tome II, page 126) : « Il semble qu'il cherchait la finesse et la distinction de Van Dyck. Ça ne se trouve pas sous un caillou du Rhin. Mais, en cherchant Van Dyck ou tout autre, il a fini par se trouver lui-même. »

Elle lui parut alors si belle qu'il se contenta de la copier et n'eut garde de vouloir l'embellir. Mais à mesure qu'il s'éloigne de son second maître il semble que l'influence de celui-ci s'estompe, que le souvenir de ses leçons s'efface, et les admirations de la première heure paraissent peu à peu reprendre le dessus.

C'est, je l'ai dit, dans cette grande *Schutterstuk* du *Trippenhuis* que l'on assiste à ce retour au goût des élégances flamandes. On sent dans cette belle œuvre je ne sais quelle recherche bien plus voisine des grâces maniérées de Van Dyck, que des allures franches et naturelles de Rembrandt, et même de Van der Helst, dont Flinck cependant était devenu grand admirateur.

La date de l'événement nous donne la date du tableau. Il est du reste signé et daté de 1648. Nous savons ainsi doublement et très exactement l'époque de son exécution, puisqu'il a du être peint entre le 24 octobre 1648, date de la proclamation de la paix, et le 31 décembre de cette même année. Trois ans seulement le séparent donc de l'autre grand tableau, *la Compagnie orange*, dont nous avons si longuement parlé, et l'on sent qu'on est déjà en face d'un autre homme. Le peintre ne se contente plus en effet, comme en 1645, de peindre ses gardes bourgeoises avec leur carrure solide, leur vaillante prestance et leur puissante vigueur; il veut représenter des « seigneurs »; il donne à ses modèles l'élégance des petits maîtres, l'air noble et le maintien gracieux. Rien qu'à voir leurs attitudes et leurs poses on reconnaît de suite que le goût maniéré des Flamands lui est revenu.

Ainsi que nous venons de le dire, la scène représente une réunion de gardes civiques. A l'occasion de la paix de Munster, la compagnie des *Kolveniers* (arquebusiers) s'est groupée devant la maison de son capitaine Jan Huy-

decoper; et là elle tire des coups d'arquebuse et allume des feux de joie, pour célébrer l'important événement qui vient de s'accomplir.

La composition ne comprend pas moins d'une vingtaine de figures; mais on en compte cinq ou six qui sont là seulement à titre épisodique, simples figurants qui ont prêté un lambeau de leur personne pour faire nombre. Ceux-là, il nous est permis de les négliger.

Les quatorze personnages principaux sont divisés en deux groupes. Celui de droite comprend six figures, celui de gauche en compte sept, et les deux groupes sont ingénieusement reliés ensemble par un arquebusier armé d'une pique et qui, le corps incliné de droite à gauche, le pied posé sur une marche, ajuste une de ses larges bottes à entonnoir.

Rien qu'à lire la disposition de ces deux groupes, on sent à quelle préoccupation d'équilibre et de pondération a obéi le peintre. Nous voilà certes bien loin de ces banquets traditionnels à l'école hollandaise où les personnages, tous au même plan et disposés à la file, semblent, comme on dit, placés « en rang d'oignons ». La ligne formée par ces têtes diversement étagées est d'une richesse extrême, et le creux du centre, bouché par l'arquebusier qui rajuste sa botte, augmente encore le mouvement gracieux de cette ondulation.

Ajoutez à cela que tous ces personnages se font équilibre non seulement par les masses de leurs corps, mais encore par leurs attitudes. Les poses veulent être nobles et sont légèrement prétentieuses, calculées, théâtrales. Les gestes sentent la recherche. Les talons placés sur la même ligne, une des jambes s'allonge comme si elle obéissait à mesure frappée par le maître à danser, et les bras saluent en s'arrondissant, comme s'ils avaient été dressés par le professeur de maintien.

Curieuse transformation, n'est-il pas vrai ? et qui ne s'accuse pas seulement dans la composition, mais encore dans la couleur. Celle-ci, en effet, s'est modifiée à son tour. Cette élégante cohue de seigneurs n'émerge plus, comme dans les toiles qui se ressentent de l'influence rembranesque, d'un fond de clair-obscur se creusant en des cavités roussâtres ou verdâtres, insondables à l'œil. Ici nous sommes en plein air, et l'artiste, usant de cet artifice des tonneaux qu'on enflamme et des coups d'arquebuse, pour se créer un fond de convention qu'il peut subordonner à ses personnages, étage des gammes harmoniques de tons gris, bleutés et roses, qui finissent par aboutir à des colorations verdâtres en passant par toute une série de teintes violacées, dont le secret relève bien plus de la palette des coloristes débordants d'Anvers que de celle des maîtres sobres et contenus d'Amsterdam.

Cette transformation dans le talent de Flinck ne passa point inaperçue de son vivant; et son fils, pour expliquer à Houbraken comment cette évolution s'était produite, lui raconta qu'ayant vu des portraits de Van Dyck, son père cessa de peindre le portrait, et que plus tard, ayan vu des tableaux de Rubens, il cessa tout à fait de peindre. — Naïves contre-vérités auxquelles Houbraken se voit lui-même forcé d'infliger un démenti, puisque, douze lignes plus bas, il est le premier à nous dire que Govert Flinck mourut en quelque sorte le pinceau à la main[1].

Depuis l'explication de Nicolaas Flinck, et dans ces derniers temps surtout, on a beaucoup discouru sur les raisons qui avaient amené notre peintre à changer de manière. On a été très sévère pour lui, et j'ajouterai qu'on a été

1. Voir Houbraken, *Groote schouburgh der Schilderen en Schilderessen,* tome II, page 23 (au bas de la page), et page 24, ligne 7 et suivantes.

injuste. Flinck, nous l'avons reconnu dès la première heure, n'était point un de ces maîtres au génie robuste, qui vont droit leur chemin, obéissant à un tempérament inébranlable et suivant une ligne implacablement fixée. Il avait au contraire un esprit aimable et souple, qui devait l'empêcher de résister aux obsessions de son entourage, comme aux exigences de sa clientèle.

La lutte eût été hors de proportion avec le courage que pouvaient déployer ses facultés accommodantes. C'était en effet alors jouer très gros jeu que de s'obstiner à peindre contre le goût général, et l'on sait assez que c'est à des résistances pareilles que Rembrandt usa son influence, perdit son crédit et finit par s'enterrer vivant dans une demi-solitude.

Le temps des mœurs austères et des attitudes sévères était passé. Désormais il plaisait à ces braves patriciens néerlandais d'affecter, dans leur maintien et dans leurs ajustements la prétentieuse élégance et la fastueuse distinction des cavaliers de la cour de Louis XIV. Ce n'est point assez pour eux de les tenir en échec dans la politique et dans la guerre, ils veulent les égaler en belles manières. Les modes de Paris commencent à régner à Amsterdam et il ne faut point oublier qu'au moment où Flinck s'endort de l'éternel sommeil, la perruque, l'immense perruque *in-folio* est à l'horizon, et va bientôt asservir toutes les têtes du vieux monde à son ridicule empire.

Que Flinck n'ait point résisté à ce torrent qui entraînait le naturel batave vers la pompe et l'enflure, faut-il s'en montrer surpris, quand la plupart de ses contemporains firent de même? Il a suivi dans la peinture les mêmes sentiers que suivirent dans la littérature les poètes et les historiens de son temps, les Hooft, les Huygens. Il a succombé à la tentation comme Ferdinand Bol, comme

Aalbert Cuyp, comme Mytens; et encore n'a-t-on point à lui reprocher d'avoir habillé des amiraux et des marchands en empereurs romains; ce qui n'était guère plus ridicule du reste que de les déguiser en Juifs ou en Turcs, comme le faisait Rembrandt.

Et même, à ce propos, il est bon de remarquer que l'enseignement qu'il avait reçu chez son second maître n'était point assez exclusif pour avoir fermé son esprit aux compromissions et lui avoir fait prendre les concessions en horreur. — On a tenté, dans ces derniers temps, de faire de Rembrandt un naturaliste forcené, de le transformer en pontife de la « chose vue ». Il n'était rien moins que cela. Il n'y a qu'à prendre son œuvre peint et son œuvre gravé pour se convaincre du contraire. La place que l'hiérologie et l'allégorie y tiennent est trop considérable pour prêter à une fausse interprétation : et ceux même de ses tableaux qui serrent la nature de plus près n'ont point la valeur démonstrative qu'on leur suppose.

« Dans *la Leçon d'anatomie*, où il représente la Science sous les traits du professeur Tulp, le scalpel à la main et l'œil fixé sur un cadavre, Rembrandt, s'écrie Proudhon [1], en finit avec les allégories et les emblèmes, les personnifications et les incarnations, et réconcilie pour toujours l'idéal avec la réalité. »

Fort bien. Mais alors, que sont donc cette *Légende de Tobie*, ce *Ganymède*, cette *Chaste Suzanne*, cette *Bethsabée*, qui tiennent une place si vaste dans son œuvre ?

Burger, de son côté, n'est guère plus raisonnable. « Qu'est-ce que *la Leçon d'anatomie?* écrit-il. C'est la représentation de la science... Or, comment l'art a-t-il fait d'ordinaire en Italie, en France et ailleurs, quand il

1. *Du principe de l'art.* Paris, 1865, page 86.

a voulu exprimer la science? Il a représenté une figure allégorique avec des globes, des livres, des emblèmes... Quand le *divin* Raphaël conçut la représentation de la science, au lieu de prendre ses contemporains, il alla chercher à dix-huit siècles en arrière et chez un autre peuple *l'École d'Athènes*[1]. »

Ce sont là de pures divagations. *La Leçon d'anatomie* n'est pas « la représentation de la science ». C'est une réunion de portraits. Pas autre chose. Bien longtemps avant Rembrandt, les médecins illustres avaient coutume de se faire représenter groupés en corps autour d'un cadavre. M. Vosmaer, l'historien de Rembrandt, a écrit à ce sujet un excellent article, où sont énumérées un grand nombre de représentations de ce genre[2]. Rembrandt lui-même ne se borna point à peindre le docteur Tulp faisant sa leçon. Il peignit également une *Leçon d'anatomie* du docteur Deeman dont Reynolds nous a donné la description[3], et j'imagine volontiers que si, tout homme de génie qu'il était, il avait été trouver le docteur Tulp pour lui dire : « Votre *Leçon d'anatomie*, c'est la Science; je vais vous représenter sous l'apparence d'une belle femme, avec des attributs, » alors même que son tableau eût été le plus admirable des chefs-d'œuvre, Rembrandt, il n'en faut point douter, aurait été très vertement éconduit.

De même pour Raphaël, qu'on ne s'attendait guère à voir mis en cause dans un pareil moment. Quand on lui ordonna d'exécuter les « Chambres », on lui commanda,

1. *Musées de Hollande,* tome I, page 202.

2. Cet article publié dans la *Kunst Kronyck* a été récemment réédité par le journal *l'Art* .

3. Voyez *Œuvres complètes du chevalier Josuah Reynolds.* Paris, 1806, tome II, page 328. Ce tableau, dont on avait perdu les traces, vient, m'écrit-on, d'être retrouvé en Angleterre.

non point une réunion de portraits, mais une série d'allégories ; et cependant, dans la seule *École d'Athènes,* il trouva moyen d'introduire Dante, Savonarole, Fra Angelico, Bramante, le Pérugin, François-Marie della Rovere, et d'y placer par-dessus le marché son propre portrait.

On le voit, à force de vouloir trop prouver, on ne prouve rien. Dans le jugement qu'on porte sur ces œuvres lointaines, il faut toujours donner une grande place aux influences ambiantes et aux exigences des contemporains. Le choix des sujets appartient rarement aux artistes.

Ainsi, on peut en être certain, ce ne fut pas Govert Flinck, auquel je reviens après ce long détour, qui imposa aux bourgmestres d'Amsterdam le choix des scènes qu'il fut chargé de peindre pour le nouvel hôtel de ville.

Son *Salomon demandant à Dieu la sagesse* et son *Marcus Curius Dentatus refusant les présents des Samnites* sont des sujets expressément choisis par le Magistrat, des ouvrages commandés sur un thème arrêté à l'avance par les savants du conseil, choisi à loisir, longuement médité, tout comme le *Fabricius* de Bol, le *Marché des grains en Égypte* de Nicolas de Helde-Stokade, et les réminiscences marmoréennes du *Brutus faisant décapiter ses fils* et du *Jugement de Salomon,* commandées au ciseau de l'illustre Artus Quellin.

Ajoutons que si le choix des sujets était enlevé aux peintres, on ne leur laissait guère plus de liberté quant à la composition et à l'exécution. La critique existait dans ce temps comme de nos jours. Elle s'efforçait de guider les artistes, et ses exhortations étaient d'autant plus efficaces que le nombre des juges compétents était plus restreint. Or cette critique poussait Flinck dans la voie où il s'était si malencontreusement engagé. Dès

qu'il abandonna la manière rembranesque, on vanta la clarté de son esprit, la vérité de son pinceau. Dans une pièce de vers assez amphigourique que Vondel lui adressait à cette époque, le grand poète, le donnant pour modèle aux artistes de son temps, s'écriait que « celui-là sait le mieux garder les règles de l'art qui conserve à chaque objet sa forme et sa valeur, et ne veut point modifier les règles de la nature[1], » et, célébrant ses œuvres nouvelles, il le félicitait de marcher constamment sur les traces d'Apelles :

Altyt op Apelles spoor
Volgde...

Notez que cet enthousiasme un peu excessif était partagé par d'autres poètes illustres, par Jan Vos par exemple, traçant les six vers qui figurent sur la grande *Paix de Munster*, dont nous parlions à l'instant. Et même il survécut au peintre; car Vondel n'hésitait point à écrire de nouveau, au bas de son portrait posthume, ce nom presque divin d'Apelles.

« Ainsi revit Apelles Flinck, hâtivement enlevé alors qu'il allait revêtir notre glorieux hôtel de ville de ses historiques compositions. Semblable à Tacite, il nous révèle l'antiquité. Les exemples de Rome enseignent la justice

1. Voici ces vers si curieux :

Wie, in schilderkunst bedreven
Ieder beelt, naer tijt en aert,
Dus zijn omtrek weet te geven,
Verf en eigenschap, bewaert
Best de regels en de wetten
Van de kunst, die minner week
Noit de treden wou verzetten
Van Nature, en haere streek.

aux Bataves. Couronnons l'image du peintre d'éternels lauriers. »

Et, pendant ce temps, on tournait le génie de Rembrandt en dérision ; un autre poète lui reprochait amèrement d'avoir abandonné Titien, Van Dyck et Michel-Ange, qu'il ne pouvait égaler, pour s'engager avec éclat dans une voie fausse où il attirait les novices.

On l'accusait de vouloir être le premier hérétique de l'art « *de eerste Ketter in de schilderkunst* [1] ».

Qu'on s'étonne après cela que les fumées de la louange aient troublé le cerveau de notre peintre, et que lui, l'homme aimable, poli, de faible santé et de petit caractère, il n'ait pas résisté à ce torrent d'éloges. C'est à ces flatteries outrées qu'il faut faire remonter une bonne part des préoccupations qui lui dictèrent ses dernières œuvres, le *Curius Dentatus* et le *Salomon,* auxquelles nous voilà bientôt arrivés. Mais, avant de nous livrer à l'examen critique des tableaux qui marquent la dernière étape de sa carrière artistique, il nous faut faire un temps d'arrêt et donner encore un coup d'œil sur sa vie privée.

VI

Nous avons vu que, le 23 mai 1656, Govert Flinck se prévalut devant la chambre des orphelins du testament

1. De Groot Rembrandt die't by Titiaen, van Dyck.
Noch Michel Angelo, noch Rafel zag te haalen.
En daarom liever koos doorluchtiglijk te dwalen.
Om de eerste Ketter en de schilderkunst te zyn.
En menig nieuweling te lokken aan zijn lijn.
Dan sich door't volgen van ervaren te scherpen.
Een zyn vermaard penseel den reg'len te onderwerpen, etc.

que dix ans plus tôt sa femme avait signé. Ingitta Thovelingh avait donc succombé à sa cruelle maladie. Elle était morte en 1651, le 2 ou le 3 janvier, et le 5 de ce même mois, le docteur Van Meekeren avait procédé à l'ouverture de son difforme cadavre.

Govert Flinck ne resta point longtemps veuf. En cette même année 1656, il se remaria. Il épousa une jeune femme, Sophia Van der Hoeve, sur laquelle nous n'avons point de renseignement bien précis. Nous savons seulement qu'elle était d'une bonne famille et probablement fortunée.

Ce second mariage était-il entaché de calculs analogues à ceux que nous avons cru distinguer dans la première union de notre peintre ? Était-ce une nouvelle spéculation ? Était-ce au contraire un mariage d'amour ? Nous l'ignorons absolument. Il est toutefois un indice qui nous ferait supposer que Govert Flinck n'était pas plus fier de sa seconde femme que de la première, c'est qu'il ne nous a pas laissé son portrait.

Autant le bon Rembrandt, amoureux de sa chère Saskia, a pris soin de nous transmettre ses traits dans tous les costumes et un peu dans toutes les situations, autant il met d'entrain, non seulement à multiplier ses images, mais encore à les faire copier et recopier par ses élèves, autant Flinck apporte de discrétion et de retenue à l'égard de ses deux femmes, et cela aussi bien pour Sophia que pour Ingitta.

On pourrait fouiller en vain les galeries de toute l'Europe (la Pinacothèque de Munich exceptée) sans rien rencontrer qui rappelle ni l'une ni l'autre de ses deux compagnes. A Munich, il est vrai, on trouve un portrait catalogué sous le n° 335 et connu sous le nom de *la Femme de Flinck*. Mais laquelle des deux femmes ce por-

trait représente-t-il? C'est ce qu'on serait grandement embarrassé de dire; et j'ajouterai qu'il n'est même pas bien prouvé que la désignation soit exacte.

Ce portrait provient de la galerie électorale de Dusseldorf. En 1781, il a été catalogué et décrit avec beaucoup de soin par le vénérable Pigage[1]. Prenons donc la description même qu'en donna cet érudit, et voyons si elle se rapporte à l'une des deux épouses de notre Flinck.

« Cette femme, nous dit Pigage, est représentée dans une attitude tranquille, ayant ses mains gantées et croisées l'une sur l'autre. Sa tête un peu tournée à droite n'a d'autre coiffure que ses cheveux qui sont blond châtain et relevés d'un bourrelet, d'où descend par derrière une espèce de voile rabattu sur l'épaule gauche. Elle est en corps de jupe avec une busquière lacée et les manches garnies. Une chaîne d'or lui sert de ceinture; sa gorge est couverte d'une chemise plissée avec un large collet fermé. Une belle chaîne d'or garnie de pierreries lui orne le cou. Le fond du tableau est d'un brun clair transparent. »

Ce tableau attribué par Pigage à Rembrandt a conservé cette même attribution en passant à la Pinacothèque de Munich. Mais cette mention assez fantaisiste est très contestable, et j'ajouterai qu'elle a été fort contestée. Tous ceux qui ont étudié cette toile (aussi bien du reste que celle dont il va être question tout à l'heure) ont conçu des doutes très graves à son sujet, et un maître critique, qui est en ces matières plus qu'une opinion, qui est une autorité, l'illustre Reynolds, dont les observations ont le

1. *La Galerie électorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné de ses tableaux, ouvrage composé dans un goût nouveau,* par Nicolas de Pigage, de l'Académie de Saint-Luc à Rome, associé correspondant de celle d'architecture de Paris, etc. Bruxelles, 1781.

poids d'un arrêt, visitant Dusseldorf à la fin du siècle dernier, notait cette impression sur ses tablettes.

« Les portraits de Flinck et de sa femme, qu'on prétend



PORTRAIT DE FLINCK

(Dessin de Goutzwiller, d'après l'eau-forte de J. Houbraken.)

être de Rembrandt... mais le mauvais ton jaune du coloris me porte à croire qu'ils sont plutôt de Flinck lui-même[1]. »

1. Voir *les Œuvres du chevalier Josuah Reynolds,* Paris, 1806. Tome II, page 364.

Ainsi donc voilà déjà l'attribution mise en cause ; reste maintenant le sujet. J'avoue que cette pose des mains placées en avant, et dissimulant l'abdomen, donne quelques présomptions qu'il peut bien s'agir ici d'Ingitta, d'autant mieux qu'elles font, ainsi que le remarque Pigage, un assez mauvais effet[1]. Mais, d'autre part, la difformité de la première femme de Flinck était trop apparente pour pouvoir être escamotée complètement. Et le descripteur, qui ignorait son infirmité, n'aurait pas manqué de prendre celle-ci pour un état avancé de grossesse. Donc l'indécision subsiste et d'autant plus vive que l'autre portrait, celui de Flinck, n'est point pour la faire cesser, bien au contraire.

Voici comment Pigage décrit cette seconde image :

N° 212. — Portrait du peintre Flinck, par Rembrandt van Ryn.

Peint sur toile, haut de 2 pieds 8 pouces, large de 2 pieds 3 pouces.

Demi-figure de grandeur naturelle.

« Ce peintre regarde par une fenêtre sur l'appui de laquelle il pose le bras droit, en penchant le corps en avant. Il tient ses deux mains croisées l'une sur l'autre. Sa tête, vue de trois quarts de face, offre le visage d'un bel homme, âgé d'environ trente-quatre ans. *Il a la moustache sous le nez et le toupet au menton ; les cheveux sont courts, crépus et châtains.* Il porte un bonnet noir ajusté pittoresquement en manière de toque ; le corps et les bras sont enveloppés d'un large manteau noir doublé de fourrures, qui laisse voir le haut d'une riche camisole et le bout d'une chemise plissée dont le col est fermé. Une belle chaîne d'or à double chaînon, garnie d'une médaille de même métal, descend de ses épaules sur sa poitrine. Le fond du tableau est gris clair. Ce

1. « On regrette, dit Pigage, que le peintre ait mis aux mains des gants qui ne font pas un bel effet. »

portrait est frappant par sa belle vérité, par la fonte de touche du pinceau, et en général par l'effet et l'entente du clair-obscur. *Les mains que d'ordinaire Rembrandt n'aimait point faire sont ici admirablement traitées.* »

Eh quoi ! est-ce là le portrait de Flinck ? Ce beau garçon, ce « bel homme », comme l'appelle Pigage, a-t-il quelque rapport avec ce maigre visage que nous voyons apparaître dans *la Paix de Munster*, coiffé d'un large chapeau, le teint mat, l'œil cerné et légèrement voilé, la lèvre pâle et l'air maladif d'un phtisique ? « Il a environ trente-quatre ans, » continue Pigage ; mais à ce compte les deux images seraient à peu près contemporaines, et en moins d'une année la physionomie d'un homme ne peut changer à ce point. « Il a la moustache sous le nez et le toupet au menton. » Mais nous savons que Flinck n'avait qu'une très légère moustache et une mouche à peine perceptible sous la lèvre inférieure ; quand ce « toupet » lui serait-il donc poussé ? « Les cheveux sont courts, crépus et châtains ; » ah ! pour le coup, il n'y a plus de confusion possible. Ce n'est pas l'image de Flinck que nous avons sous les yeux, car il portait les cheveux longs, très longs même, lisses, se bouclant légèrement à la pointe et tombant en grandes mèches d'un blond fade et tirant sur le roux.

Notez que tous les portraits authentiques de Flinck sont d'accord pour nous le représenter ainsi : l'auto-portrait de la *Paix de Munster* aussi bien que celui de Geraers ; l'estampe de Blooteling, au bas de laquelle Vondel écrivit son sixain, aussi bien que celle à la manière noire de W. Vaillant ; la gravure de Houbraken aussi bien que celle de Ploos van Amstel, ou encore celle de Fiquet d'après le dessin d'Eisen. Enfin il faut ajouter qu'il garda jusqu'à sa mort cette même coupe de barbe

et de cheveux ; la médaille funèbre que nous reproduisons plus haut le prouve d'une façon décisive. Il est donc fort à présumer que si, comme le prétend Reynolds, l'ancien tableau du Musée de Dusseldorf n'est pas de Rembrandt, pardessus le marché il n'est pas non plus le portrait de Flinck ; et, par voie de conséquence directe, le portrait de la *Femme*



PORTRAIT D'INGITTA THOVELINGH, première femme de Govert Flinck, après sa mort.

(Dessin de Goutzwiller, d'après le recueil de Van Meekeren.)

de Flinck est, lui aussi, apocryphe ; et nous sommes amenés à constater que des deux épouses qu'il a eues, d'Ingitta Thovelingh aussi bien que de Sophia Van der Hoeve, nous ne connaîtrions ni la figure ni les traits si un document inattendu n'était venu combler cette lacune. Je veux parler de la sinistre image qui illustre le recueil de Van Meekeren et qui représente Ingitta Thovelingh sur la table de dissection [1].

1. On trouvera aux appendices la reproduction fac-similaire de ce portrait dans toute son horreur.

Puisque j'ai été conduit à parler des portraits de Flinck, il me faut rectifier une erreur commise par plusieurs biographes. En voyant figurer notre peintre dans *la Paix de Munster*, parmi les *Kolveniers* du capitaine Jan Huydecoper, on en a conclu que Flinck appartenait à cette compagnie. Il n'en est rien. Notre artiste n'acquit qu'en 1652 le droit de bourgeoisie, et par conséquent il ne put, antérieurement à cette date, faire partie d'une garde bourgeoise.

Ce retard à acquérir un titre si honorable, et qui lui assurait de si grands avantages, est du reste fait pour nous surprendre. Un moment nous avons été tenté d'en chercher l'explication dans la protection que Flinck était en droit d'espérer de ses souverains naturels, les princes de Clèves. Mais il est à remarquer que le 24 janvier 1652, jour même où notre peintre fut inscrit sur le registre des bourgeois d'Amsterdam, Jacob Van Loo, de l'Écluse, Ferdinand Bol, de Dordrecht, Nicolas de Helde, de Nimègue, et Joannes Asselyn, de Diepen, furent également reçus bourgeois.

Or tous, depuis longtemps, habitaient Amsterdam, et le retard qu'ils apportèrent à réclamer leur inscription sur les registres de la ville doit avoir une origine commune, que le temps sans doute se chargera d'éclaircir[1].

Reçu bourgeois en 1652, remarié en 1656, Flinck semble jusqu'à sa mort avoir mené une existence calme et heureuse. Bien que nous ne connaissions point les traits de sa seconde femme, il est à supposer qu'elle fut aimable, car un cercle de connaissances assez distingué paraît s'être formé autour de notre artiste.

Il est assez probable que celui-ci conserva avec le beau

1. Peut-être est-ce à cette époque qu'on imposa à tous les membres de la gilde de Saint-Luc l'obligation d'acquérir le droit de bourgeoisie.

capitaine des *Kolveniers* de 1648, Jan Huydecoper, seigneur de Maerseveen, de respectueuses relations. Ce puissant personnage, devenu en 1651 l'un des bourgmestres d'Amsterdam, dut le protéger et l'aida certainement à obtenir ces travaux de décoration pour l'hôtel de ville, qui formèrent en quelque sorte le couronnement de sa carrière artistique. Houbraken mentionne encore parmi ses familiers le receveur Jan Uytenbogaert, dont l'inventaire après décès de Flinck porte plusieurs fois le nom, et les échevins Jan et Pieter Six; toutefois il est à remarquer que Jan Six ne devint échevin qu'en 1667, c'est-à-dire bien longtemps après la mort de notre peintre.

Enfin Flinck posséda, comme tous les maîtres de son temps, un atelier ouvert aux élèves, et il est à croire qu'il eut d'assez nombreux disciples, car c'est à ce moment de sa vie qu'il exécuta ses tableaux les plus vantés, ceux du moins qui, au dire de ses contemporains, devaient lui assurer une considération exceptionnelle et un immortel renom. De ces disciples, il n'en est qu'un toutefois dont le nom soit parvenu jusqu'à nous. Jan Spielberg de Dusseldorf, artiste de talent et protégé lui aussi par des princes, est le seul qui se soit réclamé de Flinck, et auquel la postérité ait reconnu cette qualité d'élève.

VII

Nous voici arrivés aux derniers ouvrages de Flinck. Cette fois, pour contempler ces œuvres suprêmes, il n'est plus indispensable de battre l'estrade, et nous ne sommes plus réduits à chercher ses tableaux dans de lointains pays, relégués en des coins obscurs, ou dissimulés sous la signa-

ture d'un maître plus grand et plus vanté. Ils se prélassent à Amsterdam dans le logis souverain, jadis occupé par le Magistrat tout-puissant, dans ce *Koopmans Kapitool*, dans ce Capitole des marchands, comme l'appelait Vondel, aujourd'hui résidence du roi, où ils occupent une place d'honneur.

C'est au-dessus de la vaste cheminée à colonnes d'une de ces grandes salles majestueuses et monumentales, qui divisent le premier étage du palais, autrefois chambre des Bourgmestres (*Burgmeesters vertrek*), maintenant salle d'audience royale si j'ai bonne mémoire, qu'est placée la plus importante et la plus remarquable de ces deux peintures. Elle représente *Curius Dentatus refusant les présents des Samnites*. C'est là un sujet d'histoire en même temps qu'une allégorie, car le grand Romain fut mis à cette place bien moins pour son compte que pour celui des magistrats, auxquels son exemple devait éternellement servir de leçon.

Un quatrain du temps, et qui, pour être de la plume du grand Vondel, n'en est guère meilleur, forme une sorte de commentaire de la peinture, et dit assez bien le sens emblématique qu'il en fallait tirer. Voici ces vers de Vondel :

> Op Burgermeesters wacht, mach Roomen veylig slapen,
> Als Markus Kurius het aangeboden gout,
> Versmade, zig vernoegt met een gerecht van rapen,
> Zoo wordt, door matigheyt en deugt, de Staet gebouwt [1].

Somme toute, cette vaste toile que je n'ai pu mesurer, mais qui à l'œil semble avoir 4 mètres de haut sur un peu plus de 3 mètres de large, est une belle compo-

1. Je traduis librement : « Sous la garde de ses bourgmestres, Rome (c'est-à-dire Amsterdam) peut dormir tranquille. De même que Marcus Curius repousse l'or qu'on lui offre, et se contente de quelques navets, ainsi l'édifice de l'État repose sur la frugalité et la probité. »

sition, d'une ordonnance assez peu classique, quoi qu'on en ait dit, étagée, péchant un peu au point de vue de l'équilibre des masses, mais où la solidité du coloris, apprise chez Rembrandt, s'allie d'une façon très intéressante à l'emphase flamande, puisée dans la contemplation des gravures de Rubens.

Le besoin d'antithèse semble avoir dominé le peintre et lui avoir en quelque sorte dicté la disposition et l'arrangement général de sa composition. Il a divisé son tableau en deux parties à peu près égales. Celle de gauche est exclusivement réservée à Curius Dentatus dont la silhouette sévère se détache sur un fond d'architecture d'un ton roux plus bizarre qu'agréable ; à droite sont massés les ambassadeurs et leur escorte, tout brillants de pourpre et d'or, s'étageant avec leurs magnifiques présents sur un escalier assez peu archaïque, et s'enlevant en vigueur sur la clarté relative d'un paysage de convention.

Je n'oserais point affirmer que cette opposition aussi tranchée soit du meilleur effet, ni que cette division du tableau en deux parties aussi contrastantes soit bien heureuse ; mais l'intention du peintre est manifeste. Il a voulu opposer l'austérité du grand Romain, sa pauvreté voulue, sa fière indigence, aux somptuosités, aux richesses de ces voluptueux Samnites. Le procédé peut sembler un peu gros, mais l'idée est ingénieuse et il faut savoir gré à l'artiste de son intention.

D'après cela, on devine facilement le reste de la scène. Le Romain, enfermé dans sa toge brune sur laquelle se drape un manteau roux, se présente de profil, le front sévère, le regard courroucé, et d'un geste mélodramatique il repousse de la main gauche les présents qui lui sont offerts, pendant que, de sa main droite, il saisit un gigantesque navet, que lui présente un serviteur.

Les ambassadeurs qui, je l'ai dit, occupent toute la partie droite, sont superbement vêtus et leurs présents sont vraiment magnifiques. Au premier plan, un esclave demi-nu, figure d'atelier développant son torse bruni, tient un bassin en or repoussé. Derrière lui, deux pages (dont un négrillon en livrée de velours chamarrée de broderies, rappelant le petit nègre du grand tableau de Leeuwarden) offrent l'un un coffret d'argent, l'autre un superbe vidrecome d'or coiffé de son couvercle.

Le chef de l'ambassade est un majestueux vieillard, porteur d'une longue barbe blanche. Il est vêtu d'une robe de satin blanc retenue par une ceinture d'or; un manteau de pourpre recouvre ses épaules; son air est digne, son attitude est noble, son geste est ample. Les rois mages de Rubens, venant offrir leurs trésors au Sauveur naissant, n'ont point un maintien plus grave et plus solennel. Deux nobles personnages qui complètent l'ambassade se tiennent à ses côtés. Des guerriers servent d'escorte, pendant que d'autres se penchent sur la rampe de l'escalier pour être témoins de cette scène inattendue, imprévue et pour eux incompréhensible.

La gradation des sentiments et des impressions est curieusement observée et finement rendue. Le Romain est franchement indigné, et son indignation se traduit par l'énergie un peu emphatique de son geste. L'ambassadeur est surpris, ému, troublé, peiné, mais on sent qu'une longue habitude de la diplomatie contient son étonnement dans de respectueuses limites. Ses deux compagnons semblent consternés. Quant aux soldats de l'escorte, leur stupéfaction est complète.

A propos de ce vaste tableau et de celui dont la description va suivre, on a fait grand tapage des gravures italiennes que Flinck avait réunies chez lui. On les a

rendues responsables de l'évolution accomplie par le peintre. J'ai dit la part qui revenait, dans cette évolution, aux influences contemporaines; mais si, en dehors de ces influences, on voulait accuser quelques peintres étrangers, c'est aux Flamands qu'il fallait s'adresser, et non point aux Italiens. Il est clair en effet que c'est à Rubens que Flinck a emprunté ce débordement de somptuosité, ces allures majestueuses, ces attitudes redondantes; mais malheureusement il ne lui a point emprunté son merveilleux coloris, transparent, vibrant, éclatant, et la technique apprise chez Rembrandt proteste par ses notes graves et sévères contre l'épanouissement de cette ordonnance pompeuse. Malgré les efforts du peintre, sa couleur reste lourde; l'abus des rouges épaissit la tonalité générale. En outre, en rapprochant les trois couleurs mères, le jaune, le rouge et le bleu, Flinck, au lieu d'augmenter l'éclat de sa peinture, produit un effet dur qui gâte un peu ce beau groupe somptueux, sur lequel il semble, cependant, avoir concentré toute son attention et tous ses soins.

L'autre grande composition que notre peintre exécuta pour l'hôtel de ville d'Amsterdam, et qui comporte à peu près les mêmes dimensions, fut placée dans la chambre du Conseil (*Raadt-Kamer*). Elle représente, je crois l'avoir dit, *Salomon demandant à Dieu la Sagesse.* Comme pour le *Curius Dentatus,* la poésie s'est chargée de la paraphrase de l'œuvre peinte :

Daer Salomons gebedt en offer Godt behagen,
Wordt hem de Wijsheyt's nachts belooft uit's Hemels troon,
Met eenen rijkdom, eer en wel gewenste dagen.
Waer Wijsheyt raeden mach, daer spant de Staet de Kroon [1].

1. En voici la libre traduction : « Ici Salomon, par ses prières et ses sacrifices, s'efforce de plaire à Dieu. A travers la nuit, la Sagesse pro-

Cette fois, nous sommes en pleine mythologie, dans l'allégorie, dans le convenu, dans l'inventé, dans l'hiérologie amphigourique. Car il ne semble pas que dans cette grande œuvre, où l'imagination joue le rôle prédominant, le talent de Flinck ait été à la hauteur de sa conception purement idéale, ni que sa peinture solide se soit beaucoup prêtée à ce genre de productions éthérées.

Au point de vue de la pondération des masses, la disposition adoptée par le peintre est assurément la meilleure qu'il pût choisir. L'ordonnance a été étudiée d'une façon soigneuse et méthodique ; mais là encore ce ne sont point les Italiens qui ont servi de modèles ; ce sont les Flamands, et si j'avais un nom à prononcer, c'est assurément celui d'Érasme Quellin qui me viendrait aux lèvres. Cette imitation, du reste, n'est pas pour nous surprendre. Érasme Quellin a joui, en son temps, d'une réputation fort grande, qui s'est un peu ternie depuis. En outre, son frère, le célèbre Artus Quellin, a travaillé longuement à l'hôtel de ville d'Amsterdam. Il s'est trouvé forcément en rapport avec Flinck, et dès lors il est tout naturel que celui-ci ait subi l'influence de ces deux maîtres en renom.

Salomon, couvert de son manteau royal, à genoux, vu de profil et tourné vers la droite, élève son âme vers Dieu. Il occupe le centre de la composition, et c'est sur lui que les regards sont sans cesse ramenés. Devant lui la Sagesse, sous la forme d'une femme ailée, largement drapée de blanc et de bleu, tenant en ses mains le sceptre royal et le livre des *Proverbes,* apparaît sur un nuage, entourée de petits anges bouffis tout semblables à des amours. Le

mise descend vers lui du trône céleste, lui apportant la richesse, la gloire et des jours souhaitables. Où la Sagesse brille dans les conseils, l'État se surpasse. »

nuage, en se prolongeant, remonte vers le milieu du tableau et soutient des groupes de séraphins, musiciens célestes qui célèbrent par leurs concerts la gloire de l'Éternel. Au-dessus d'eux, le ciel s'entr'ouvrant laisse percer un rayon de la lumière divine, qui, traversant une couronne soutenue par deux anges, vient répandre sur cette scène hiératique ses célestes clartés. Puis, comme il fallait un repoussoir, à droite et à gauche, au premier plan, Flinck a disposé des comparses. D'un côté, le grand-prêtre, précédant la cohorte des lévites, lequel s'arrête stupéfait de cette apparition; de l'autre, des sacrificateurs épeurés qui semblent renversés par ce spectacle insolite.

Ces groupes accessoires sont bien étudiés, bien observés, dessinés avec une certaine maëstria. L'attitude du roi est, elle aussi, excellente, mais la troupe céleste est des plus faibles. En outre, tout le tableau est terne. Soit que les dessous aient repoussé, soit que les clartés se soient assombries, ou que certaines couleurs aient tourné au noir, la peinture manque d'éclat, de lumière, de profondeur, de brillant. L'habitude que Flinck avait prise chez Rembrandt de toujours subordonner le fond aux personnages principaux semble ici lui avoir joué un très mauvais tour. Où il faudrait un rayon de la gloire céleste, il n'a donné que la clarté d'un soupirail de cave. Au lieu de prodiguer les éblouissements de la lumière divine, il a parcimonieusement accordé à ses personnages les lueurs indécises d'un petit jour d'hiver.

Malgré ses défauts, cette composition plus cherchée que trouvée, plus ingénieuse que réussie, plut énormément aux contemporains de Flinck. Après sa mort, elle passa même, pendant un certain temps, pour la meil-

leure œuvre qu'eût produite son pinceau. C'est encore le titre que J. Van Dyck lui assigne dans sa description des peintures de l'hôtel de ville d'Amsterdam[1]. Du reste, mieux que tous les éloges, deux faits d'une éloquence toute spéciale durent convaincre notre peintre de sa réussite absolue. Ce fut d'abord le prix élevé qui lui fut payé et en second lieu les commandes importantes qui suivirent.

Si nous en croyons une mention consignée sur le registre des Résolutions des trésoriers d'Amsterdam (*Rosolutieboek van Thesaurieren N° 2, f° 12*) cette vaste toile n'aurait pas coûté au Magistrat moins de mille ryksdaalders, soit environ 5,250 francs, somme considérable pour l'époque[2]. Quant à la commande de huit toiles nouvelles qui devaient orner la galerie de l'hôtel de ville, on sait que Flinck n'eut point le temps de la mener à bonne fin. Il s'était mis fiévreusement à la besogne et, dès 1659, il avait pu montrer à diverses personnes ses esquisses, qui avaient été jugées très favorablement.

Il semble même qu'il ait à peu près terminé la première de ces toiles, car les comptes de la ville portent qu'en 1662 Juryen Ovens reçut une somme de 48 florins « pour avoir mis la dernière main à une esquisse de Govert Flinck[3] ». Certes il fallait que le tableau fût singulièrement avancé et qu'il y restât bien peu de chose à faire, pour qu'un peintre du mérite d'Ovens se contentât d'un si maigre salaire. Quoi qu'il en soit, Flinck ne put

1. J. Van Dyck : *Kunst-en-historiekundige beschrijving van alle de Schilderijen op het stadhuis van Amsterdam,* page 134.

2. Voir *Aemstels oudheid,* tome I, page 134.

3. « Voor 't opmaken van een schets van Govert Flink. » Je dois la communication de ce renseignement à M. de Roever, archiviste-adjoint d'Amsterdam. Voir, au sujet de ces tableaux, Houbraken, *loc. cit.,* et Wagenaer, *Amsterdam in zyne opkomst,* tome VII, page 45.

achever aucune de ces œuvres dernières. La mort impitoyable l'enleva de ce monde le 2 février 1660 après quelques jours de maladie[1].

VIII

Lorsque Govert Flinck mourut, la petite colonie artistique d'Amsterdam, dont il était l'un des membres les plus actifs, fut plongée dans une sorte de deuil. Ses derniers succès avaient attiré les regards sur sa sympathique personne. On commençait à voir en lui un maître dont le talent faisait honneur à l'école tout entière. « La douleur, a dit Condillac, n'est point la seule marque des regrets. » Aussi voulut-on consacrer le souvenir de cet événement douloureux par une sorte de petit monument durable. On frappa une médaille commémorative en argent, qui fut offerte aux amis du défunt et à ceux qui avaient été ses protecteurs. C'est ce pieux souvenir que nous reproduisons à la page 78 de cette monographie, et le dessin si délicat et si précis de notre ami Goutzwiller nous dispense de la décrire.

Sur cette médaille, on tint à rappeler la dernière œuvre du peintre; on plaça donc deux génies soutenant une couronne que traverse un rayon de la lumière céleste, réminiscence du *Salomon,* et Vondel composa un sixain, qui peut nous sembler aujourd'hui singulièrement ampoulé et empreint d'une emphatique exagération,

1. Houbraken là encore se trouve en faute. Il fait mourir Flinck le 2 décembre 1660, ce qui est en désaccord avec la médaille commémorative reproduite page 78.

mais qui, aux yeux des contemporains, ne dépassait pas assurément les bornes des louanges permises :

> Ici repose de Flinck l'enveloppe mortelle,
> Alors que son immortel esprit
> Atteste, avec son glorieux pinceau,
> Combien la nature révère le peintre,
> Qui sur la toile donne la vie.
> L'art brave impunément la mort et le tombeau.

Mais, en même temps que ces amis fidèles élevaient une sorte de piédestal à l'artiste défunt, les hommes de loi pénétraient dans la maison, et leur langage, pour être moins poétique, ne manque pas lui non plus d'une certaine éloquence. Il a celle des chiffres, qui en vaut bien une autre, et c'est par eux que nous allons connaître exactement quelle était au moment de sa mort la situation de fortune de notre peintre.

Certes cette situation était relativement brillante. Govert Flinck passa les dernières années de sa vie dans une douce aisance. Son pinceau lui rapportait de quoi vivre, ses deux mariages lui avaient été profitables; il avait le nécessaire dans l'acception la plus large du mot, car c'est une sorte de nécessité pour les artistes que de s'entourer d'objets d'art, de plâtres, de gravures, de tableaux.

Comme il avait du goût, sa maison était décorée d'une façon élégante; mais il y a loin, bien loin de ce confortable d'artiste au luxe que son fils, par une vanité rétrospective facilement explicable, aimait tant à vanter. A en croire Nicolaas Flinck, en effet, son père aurait habité une sorte de palais, tout peuplé de blanches statues, entièrement tapissé de chefs-d'œuvre de premier ordre. Hélas ! ces trop brillants souvenirs grossis par l'éloi-

gnement étaient singulièrement exagérés, et Houbraken, en se faisant l'éditeur complaisant de ces merveilleuses descriptions, ne se doutait certes pas qu'un jour quelques pièces authentiques retrouvées, après de longues et pénibles recherches, viendraient s'inscrire en faux contre ses trop pompeux récits.

Ce fut le 18 mars 1660 que les maîtres de la Chambre des Orphelins d'Amsterdam, officiellement informés du décès de Govert Flinck, procédèrent à la nomination de deux tuteurs, pour veiller sur le fils mineur que le peintre laissait après lui, et pour gérer la fortune du jeune orphelin. Tout d'abord ils confièrent la tutelle à Maarten Thovelingh, le frère d'Ingitta, et par conséquent oncle maternel de l'enfant, lequel déjà, du vivant même du père, avait été son subrogé tuteur, puis ils lui adjoignirent Ian Claes Ansloo[1].

Conjointement avec la veuve de Flinck, pourvue elle aussi d'un tuteur légal[2], les deux tuteurs de Nicolaas Anthoni procédèrent au recensement et à l'estimation des biens laissés par le défunt, puis après règlement et liquidation des petites dettes courantes, ils dressèrent un inventaire de ses biens meubles et immeubles. Cet inventaire fut soumis le 12 octobre suivant à la Chambre des Orphelins, et approuvé par le docteur Nicolaas Tulp et par Me Joris Backer, les maîtres *(weesmeesters)* en service cette année-là. Le résumé de cet inventaire fut ensuite

1. Le nom de Ansloo est connu par le portrait et l'eau-forte que Rembrandt a faits du pasteur Ansloo et de sa femme. L'acte de constitution de tutelle, qui porte ce nom, figure au *Vooghdjeboek,* c. f° 204 Il était demeuré inconnu jusqu'à ce jour.

2. L'ancienne loi hollandaise traitait les femmes veuves en mineures, et, les considérant comme incapables de contracter à quelque titre que ce fût, leur adjoignait, pour la gestion de leurs biens, un tuteur légal.

transcrit sur le 30e registre de la Chambre des Orphelins, au fo 5 vo ; c'est là que j'ai été assez heureux pour le découvrir. On en trouvera la minute exacte parmi les pièces justificatives qui accompagnent ce travail[1]. En voici la traduction débarrassée de toute phraséologie judiciaire et réduite aux faits essentiels :

1° Deux maisons sises sur le *Lauriergracht* avec une clôture en planches par derrière sur la *Laurierstraat* et une sortie de ce côté, estimées[2].	18,000 fl,	s.
2° Une obligation de 2,000 florins placée sur la province de Hollande au comptoir de Me Uitenbogaert, en date du 13 janvier 1654, majorée par les intérêts en cours à.	2,060	»
3° Une obligation de 1,600 florins placée comme plus haut, en date du 21 septembre 1651, majorée à	1,632	»
4° Une obligation de 1,200 florins placée comme plus haut, en date du 23 mars 1639, majorée à.	1,224	»
5° Une obligation de 1,200 florins sur la compagnie des Indes-Orientales, en date du 1er juillet 1660, majorée par quinze mois d'intérêts à.	1,260	»
6° Une obligation de 1,800 florins sur Hendrick Vervorst à Emmerick, en date du 11 mars, majorée par six mois d'intérêts à. . .	1,836	»
A reporter. . .	26,012	»

1. Voir appendice F.

2. Une mention indique que les pièces justificatives doivent se trouver dans certains paquets correspondant au numéro indiqué sur le registre. J'ai fait des recherches dans ces paquets, mais elles ont été infructueuses. Les paquets avaient été vidés. Ils le furent sans doute en 1669, car le 15 mars de cette année Nicolaas-Anthoni Flinck donna décharge à ses tuteurs de leur compte d'administration.

Report. . .	26,012 fl.	s.	
7° Une obligation de 2,000 florins sur Jan Lennerts de Clèves, en date....., majorée par quatre mois d'intérêts à	2,026	13 s	8
8° Une obligation de 2,400 florins sur Jacob Frans Hinloopen, en date ...., majorée par dix mois d'intérêts à	2,480	»	
9° Une hypothèque de 1,000 francs, capital sur la maison de la veuve de Jan Swelerts à Gouda, avec quatorze mois d'intérêts.	1,046	13 s	8
10° Une maison et blanchisserie à Clèves, taxée	3,000	»	
11° En argent comptant, la somme de.. . .	5,959		5
12° *Item* payé pour les funérailles, et l'entretien de l'enfant depuis la mort de son père.	937		8
13° *Item* pour le mobilier, linge de corps, peintures et gravures, tant celles réservées pour l'héritier que celles vendues..	1,538	»	
14° Et encore 1,000 florins dus par les tuteurs des enfants d'Almeldoncq Flinck, comme cela est inscrit sur les livres du défunt, ci.	1,000	»	
15° Et il reste pour faire face à des dettes en dehors. . . . . , ...	123	16	
Total.	44,123 fl.,	16 s	4

Ainsi donc voilà à quoi se réduisait cette fortune superbe! Elle vient tout entière de défiler sous nos yeux. Combien nous sommes loin des magnifiques exagérations de Houbraken, si complaisamment commentées depuis par les biographes. Le total s'en élève à un peu plus de 40,000 fl., c'est-à-dire à peu près à la somme que Rembrandt, longtemps après la mort de Saskia, reconnaissait avoir été apportée en dot par sa femme.

Quant à l'habitation princière de notre peintre, à son luxe, à ses collections, nous voyons le cas qu'il faut en faire. Et d'abord, ce n'est point un palais qu'il possède, ce sont deux maisons situées en un quartier retiré, habité à cette époque par des petits bourgeois, et encore de nos jours par une population peu fortunée. — Ces maisons, les occupait-il toutes deux, ou bien n'en louait-il pas une? — Nous l'ignorons; la dernière supposition, toutefois, étant donnée sa modeste aisance, est la plus probable. Mais alors il était moins bien logé que Rembrandt, dont la maison, vendue par autorité de justice, fut adjugée au prix de 11,218 florins, tandis que celle de Flinck n'était estimée sur inventaire (ce qui est bien différent) que 9,000 florins.

Mais en admettant même qu'il occupât ces deux maisons, son logis, dans tous les cas, n'avait rien à démêler avec les beaux hôtels du *Heerengracht* ou du *Keizersgracht*, qui atteignaient couramment le prix de 30 à 40.000 florins[1].

Quant à ses collections, nous savons également ce qu'il faut penser de ce « bon nombre de peintures et dessins des maîtres les plus fameux tant italiens que d'autres pays[2] ». Il faut aussi rayer cette phrase mensongère d'Houbraken, qui a si fort induit en erreur tous les biogra-

1. En faisant des recherches sur le livre de vente de maisons, pour voir si les deux propriétés de Flinck n'avaient point été vendues après sa mort, j'ai souvent rencontré des chiffres de cette importance : par exemple la maison de Willem Schryver, conseiller de l'amirauté, vendue en 1662 pour 39,200 florins; celle d'un simple bourgeois, Gérard Demmer, adjugée la même année pour 32,800 florins.

Par contre, je n'ai rien trouvé de relatif à Govert Flinck; il est probable que son fils conserva ces deux maisons jusqu'à sa majorité.

2. « .... Een goet getal van Schilderijen, teekeningen en Printen van de berutchte italiaansche en andere meesters opgegaderd had... » Houbraken, *Schouburgh der Schilders,* t. II, p. 25.

phes : « De tous ces objets d'art qu'il laissa à sa mort, il en fut vendu environ pour 12,000 florins. » L'historien de Govert Flinck s'est trompé d'un zéro. C'est 1,200 qu'il faut lire, car nous savons que toutes ces collections jointes au mobilier et au linge de corps ne furent prisées que 1,538 florins, « tant ce qui avait été réservé pour l'héritier que ce qui fut vendu, » dit l'inventaire. (*Soo uyt den boedel voor hem aengenomen, als gecocht.*)

Et ce dernier chiffre est bien le bon, le vrai, le seul dont il faille tenir compte, car il se trouve confirmé par un autre document qui à un siècle de distance vient nous édifier sur la valeur et l'importance de la collection de Govert Flinck. Je veux parler de la vente, qui eut lieu le 4 novembre 1754[1], de la fameuse galerie de Nicolaas-Anthoni, galerie vantée par Houbraken, où ce Mécène avait réuni, aux prétendus chefs-d'œuvre collectionnés par son père, tout un assortiment de tableaux attribués à des maîtres illustres.

Ce ne sont certes pas les noms ronflants qui manquent; mais, quand on voit à quels prix ces tableaux furent cotés, on est pris d'un immense désenchantement. On y trouve des Titien à 71 fl., des Benedetto Castiglione à 50 fl., des Rubens à 58 fl., des Van Dyck à 75 fl., etc., et ces bas prix tiennent exclusivement au peu d'importance et à la qualité douteuse des œuvres mises en vente; car, dès qu'un tableau présente quelque mérite, les enchères se relèvent. Une

1. Cette vente fut annoncée sous la désignation suivante :

« Schilderijen nagelaaten, zoo door de berugten Kunstschilder den Heer Govert Flink, als door deszelfs zoon de Heer en Mr Nikolaas-Antoni Flink verkogt den 4 november 1754 in Rotterdam. »

C'est-à-dire : Peintures laissées tant par l'illustre M. Govert Flinck que par son fils, M. Nicolaas Flinck, vendues, etc. »

J'ai cru être agréable au lecteur en donnant parmi les pièces justificatives la traduction du catalogue avec les prix. Voir appendice G.

Suzanne de Nicolas Verkolje, un peintre de second ordre, se vend 150 fl.; un paysage de Rottenhamer, 475 fl.; une *Renonciation* du Guide, 395 fl., etc. Le chiffre de toute cette vente, où figurent non seulement les travaux de Govert Flinck, mais encore les très nombreuses acquisitions personnelles de son fils, monte à 2,770 fl. et 5 sols. On voit combien cette somme se rapproche de l'estimation d'inventaire, et combien nous sommes loin des grandes ventes hollandaises du XVIIIe siècle : celle par exemple du bourgmestre de Leyde[1], Johan van der Marck, qui atteignit le chiffre de 81,491 fl. 6 sols; celle de Smeth van Alphen, qui monta à 184,610 fl., et même celle du peintre Isaac Walraven (14 octobre 1765), qui produisit 9,064 fl.

Fait digne de remarque, à cette vente de Govert Flinck, nous ne voyons figurer aucune œuvre de Lambert Jakobse ni aucun tableau de Rembrandt. — Rien, pas même une esquisse. Il est au moins singulier que le peintre du *Lauriergracht*, contrairement à toutes les traditions et à tous les usages, n'ait conservé aucun souvenir de ses deux maîtres. Était-ce indifférence ou parti pris ?

Par contre, nous trouvons dans cette galerie de Me Nicolaas Anthoni six peintures de l'auteur du *Salomon* et du *Curius Dendatus*. Ce sont une *Sainte Vierge*, une *Bethsabée*, une figure de *Saint Pierre* et une figure de *Saint Paul*, *l'Adoration des rois mages* et une *Tête de vieillard*. Toutes ces œuvres furent adjugées entre 30 et 40 fl.

1. Cette vente eut lieu à Amsterdam, le 25 août 1773. Le chiffre que nous donnons plus haut, comme total de la vente, se décomposait comme suit :

Peintures	79,157 fl.	5 s.
Crayons	1,649	5
Statues	541	14
Cristaux et tabatières	143	2

Cette vente venant près d'un siècle après la mort de notre peintre est le dernier acte public auquel le nom de Govert Flinck se trouve directement mêlé.

Après cela, plus rien, et cette tranquille figure, douce et calme, descend insensiblement dans l'oubli. A partir de ce jour, elle appartient exclusivement aux historiens. — C'est pourquoi j'ai cru bien faire en soumettant cette physionomie intéressante et sympathique à un travail d'analyse qui, grâce à quelques documents nouveaux, nous permet de la débarrasser d'ornements d'emprunt dont l'avait affublée une vanité mal placée, et de la replacer, je crois, dans son véritable cadre.

Certes Govert Flinck fut un assez grand artiste pour briller sur son propre fonds. Il n'avait pas besoin de ce faux relief dont l'avait paré l'imagination de son fils. S'il ne fut point un génie, il fut du moins un artiste au talent sincère et consciencieux; s'il ne vécut pas au milieu de richesses fastueuses, il jouit du moins de cette *aurea mediocritas* si chère au sage.

Enfin il mourut jeune ! On peut donc dire qu'il fut aimé des dieux.



CATALOGUE SOMMAIRE

DES

ŒUVRES CONNUES DE GOVERT FLINCK

1° — COMMANDES OFFICIELLES. — TABLEAUX D'HISTOIRE. — ALLÉGORIES. — REPRÉSENTATIONS BIBLIQUES, ETC.

LES PRINCES DE NASSAU.

Composition réunissant sur une même toile les princes Henri-Casimir, Willem Frédérick, George-Frédérick et Henri de Nassau.

Attribué à GOVERT FLINCK.

Ce tableau se trouve minutieusement décrit page 86.

Palais du roi, à LEEUWARDEN.

LES RÉGENTS DE LA COMPAGNIE DE KOLVENIERS (arquebusiers).

Ils sont au nombre de quatre, représentés en pied et assis autour d'une table. Leurs noms nous sont connus ; ce sont : ALBERT KOENRAADSZOON BURCH; JAN VLOOSWIJK; PIETER REAEL; JACOB WILLEKENS.

Le maître d'hôtel du *doelen* leur présente la corne à boire de la gilde (cette corne est actuellement conservée au cabinet de curiosités de la ville); dans un coin, on voit les armoiries de la famille Rendorp.

(Sur toile : haut., 1m,99; larg., 2m,73.)

Signé : G. FLINCK FECIT, 1642.

Hôtel de ville d'AMSTERDAM (secrétairerie).

LA COMPAGNIE D'ORANGE.

Comprenant douze figures de grandeur naturelle, ces douze personnages appartiennent à la compagnie dite *Oranje Vaandel*. Le capitaine, au premier plan, est assis sur une

chaise à dossier. Les autres figures sont habilement étagées de façon à conserver à chacune d'elles le plus d'importance possible.

(Sur toile : haut., 3^{m},40; larg., 2^{m},40.)

Signé : G. FLINCK FECIT, 1645.

Hôtel de ville d'AMSTERDAM (cabinet des curiosités).

Ce tableau est longuement décrit, page 105.

FÊTE DE LA GARDE CIVIQUE EN RÉJOUISSANCE DE LA PAIX DE MUNSTER.

Les arquebusiers sous le commandement de JAN HUYDECOPER, seigneur de Maarseveen, se sont réunis devant la demeure de leur capitaine pour le complimenter; ils tirent leurs arquebuses et font des feux de joie. La composition se divise en deux groupes distincts; celui de gauche semble sortir de la maison. Sur l'avant-plan, on voit le commandant au bas du perron; il est vêtu de velours noir, il ôte son chapeau et tient une canne; derrière lui, debout, le sergent NICOLAAS VAN WAVEREN, portant le drapeau blanc, costumé en noir, galonné d'or, avec écharpe blanche, tient à la main son chapeau surmonté de plumes rouges et blanches; d'autres arquebusiers sont groupés sur le perron, ainsi que le sergent JAN APPELMAN, debout sur la droite, vêtu de drap gris, justaucorps de buffle, écharpe bleue et pique à la main. Sur cette dernière est inscrit son nom. Entre les deux groupes, un arquebusier relève une de ses bottes; près de lui est un lévrier.

Le second groupe se compose sur l'avant-plan du lieutenant FRANS VAN WAVEREN : il adresse la parole au capitaine; il est costumé en noir, galons d'or, manches ouvertes, écharpe bleue en bandoulière, une pique dans la main droite et dans la gauche un chapeau; près de lui un arquebusier, la tête couverte d'un casque de fer, tenant de la main l'arquebuse et la mèche; puis un vieux guerrier en pardessus noir, une calotte sur la tête et le chapeau à la main; sur le côté, à droite, est assis un officier chargé d'embonpoint et costumé de gris avec

écharpe rouge; derrière celui-ci, d'autres arquebusiers avec des fusils et des hallebardes.

Derrière le premier groupe, on distingue l'artiste G. Flinck, la tête couverte d'un chapeau à larges bords, et, à travers une fenêtre grillée, un vieillard tenant à la main un verre de vin. Derrière les figures se desssinent les façades de quelques maisons. A l'avant-plan est peinte une feuille de papier sur laquelle on lit six vers hollandais, dont voici la traduction :

Van Maerseveen s'avance le premier dans la paix perpétuelle.
C'est ainsi que son père s'avança le premier dans la guerre d'État.
Sagesse et courage, remparts des cités libres,
Rejettent les anciennes haines et non les armes.
C'est ainsi qu'on se venge aux bords de l'Y, après mort et pillage.
Les sages laissent reposer l'épée, mais ils ont garde qu'elle ne se rouille.

Sur une tablette, faisant partie du tableau, les noms des personnages sont indiqués par des numéros.

N° 1. Seigneur Jan Hudyecoper Van Maarseveen.
2. Frans Van Waveren, lieutenant.
3. Nicolaas Van Waveren, porte-enseigne.
4. Jan Appelman. } Sergents.
5. Jacob Van Campen. } Sergents.
6. Rogier Ramsden.
7. Pieter Waterpas.
8. Aart Jan Van Laar.
9. Joris de Wijze.
10. Pieter Meffert.
11. Nicolaas Van Haag.
N° 12. Jan Stuurman.
13. Johanne Doaveune.
14. Mr. Albert ten Brink.
15. Johannes V. d. Haag.
16. Govert Flinck.

(Sur toile : haut., 2^{m},59; larg., 5^{m},10.)

Signé :

Flinck f. 1648.

Musée d'Amsterdam, n° 93.

Propriété de la ville d'Amsterdam. Jadis il ornait la Chambre du Conseil de guerre à l'hôtel de ville.

Décrit par Van Dyck (p. 47).

Gravé pour l'*Histoire des peintres*.

Jacob Cats et Guillaume d'Orange.

Jacob Cats, vêtu de noir et portant la chaîne et le médaillon qui lui furent donnés par Charles Ier, roi de la Grande-Bretagne, est assis dans un grand fauteuil et paraît expliquer un trait d'histoire au jeune prince d'Orange, qui est représenté couronné de lauriers et vêtu d'un costume jaune avec un col brodé; à droite, une table chargée de livres. Figure à mi-corps.

(Haut., 1^{m},05; larg., 0^{m},88.)

Musée de l'Ermitage, n° 842.

Gravé à l'eau-forte par G.-F. Schmidt.

Provient de la collection du directeur Cæsar, à Berlin.

Une répétition de ce tableau se trouve en Angleterre.

Cette répétition est sans doute la peinture qui figurait dans la collection Antony Sydervelt d'Amsterdam, et qui fut vendue le 23 avril 1766, pour 40 florins; cet ouvrage est ainsi décrit par Pieter ter Westen :

« Een prins van Orange, door *Gover Flinck* hoog, 41, breed 34 1/2 *duimen.* — De Vorst zit in een leuningstoel, voor een open boek, wordende onderweenzen door den Ridder Jacob Cats : dit stuk is kragtig en meesteragtig geschildert op doek. »

Isaac bénit Jacob.

Isaac est à demi couché sur un lit; il porte un habit gris et, par-dessus, une houpelande rouge doublée de fourrure. Soutenu par Rébecca, il bénit son fils Jacob, à genoux à côté de lui, en habit vert rayé et brodé d'or, les mains gantées. Près du lit, une table sur laquelle est posé un plat de rôti ainsi qu'un petit vase. Un large rideau forme le fond. Les figures sont représentées à mi-corps.

(Sur toile : haut., 1^{m},15; larg., 1^{m},38.)

Signé :

G flinck 1638

Musée d'Amsterdam, n° 92.

Gravé à l'eau-forte par J. de Freij.

Gravé à l'eau-forte par W. Unger.

Vente G. Van der Pot, 1808. Rotterdam, f. 1380.

MÊME SUJET.

La composition est renversée : dans ce nouvel exemplaire, qui semble être le premier essai du maître, Jacob se trouve à droite du spectateur et Isaac est vu presque de face. Pour les détails, voir page 99, où le tableau est décrit.

(Sur toile : haut., 1^{m},50; larg., 1^{m},24.)

Signé : G. FLINCK F.

Collection de M. J.-P. SIX, à Amsterdam.

MÊME SUJET.

Isaac, reposant sur son lit, donne la bénédiction paternelle à son fils Jacob, qu'il prend pour Ésaü, son fils aîné.

(Sur toile : haut., 3 pieds 4 pouces; larg., 3 pieds 9 pouces 6 l.)

Signé : G. FLINCK.

Pinacothèque royale de MUNICH, n° 217.

DAVID ET URIE.

Le roi remet à Urie, en présence de son secrétaire, la lettre perfide qu'il doit porter à Joab.

(Sur toile : haut., 1^{m},51; larg., 2^{m},19.)

Attribué jadis à BOL.

Galerie royale de DRESDE.

SALOMON DEMANDE A DIEU LA SAGESSE.

Vaste composition exécutée pour l'hôtel de ville d'Amsterdam. Ce tableau est décrit à la page 137.

Palais royal d'AMSTERDAM.

CURIUS DENTATUS REFUSE LES PRÉSENTS DES SAMNITES.

Vaste composition également exécutée pour l'hôtel de ville d'Amsterdam, décrite page 140.

Palais royal d'AMSTERDAM.

PYRRHUS ET FABRICIUS.

(Sur toile : haut., 34 pouces; larg., 27 pouces.)

Musée de BRUNSWICK.

Un Ange annonce aux bergers la naissance de Jésus-Christ.

A gauche, les troupeaux. A droite, les bergers, dont plusieurs ne sont point encore réveillés. Sur un nuage, l'ange debout, vêtu de blanc, et entouré d'autres anges plus petits et sans vêtements.

(Sur toile : haut., 1^m,55; larg., 1^m,96.)

Musée du Louvre, n° 171.

Gravé par Longhi, dans le *Musée français.*

Diane.

La déesse, le front orné de son croissant, le carquois sur l'épaule et une flèche à la main, paraît se disposer à partir pour la chasse. Mais le soin qu'elle a pris de sa coiffure, ornée de perles et de rubans, les belles mèches de ses cheveux qui s'échappent et retombent sur ses épaules, la langueur voluptueuse de ses yeux, tout indique que les hôtes des forêts n'ont rien à craindre d'elle.

(Sur toile : haut., 0^m,79; larg., 0^m,61.)

Galerie d'Aigremont.

Vendu à Paris, en février 1861. (Première vacation.)

Adjugé à 300 francs.

Abraham congédiant Agar.

La scène se passe le soir, dans un paysage. Abraham prend congé d'Agar; celle-ci lui montre à ses côtés son fils Ismaël qui pleure. Dans le fond, à droite, une colline avec des ruines. — Figures demi-nature.

(Sur toile : haut., 1^m,07; larg., 1^m,35.)

Signé à droite : G. Flinck f.

Musée de Berlin, n° 815.

Magdeleine repentante.

(Sur toile : haut., 1 aune; larg., 8 palmes 3 pouces.)

Collection Van Bleuland, Utrecht, 1839.

II. — PORTRAITS.

Portrait de femme.

(Haut., 0^{m},31; larg., 0^{m},26.)

Signé : Flinck, 1636.

Musée de Brunswick.

Portrait d'un jeune militaire.

Il porte un bonnet de fourrure entouré d'une rangée de perles et orné de plumes noires, un pourpoint vert et un manteau rouge; il a au cou une chaîne d'or. (Ovale.)

(Haut., 0^{m},72; larg., 0^{m},58.)

Signé : G. Flinck f., 1637.

Musée de l'Hermitage, n° 844.

Gravé à l'eau-forte par G.-F. Schmidt.

Buste d'un homme a barbe grise.

La tête couverte d'un petit bonnet rouge.

(Sur toile : haut., 2 pieds, 6 pouces; larg., 1 pied 11 pouces.

Signé : G. Flinck f., 1639.

Galerie royale de Dresde, n° 1314.

Portrait d'une petite fille.

Elle est vue de trois quarts, tournée à gauche, richement vêtue, et porte sur la tête une couronne de fleurs enrichie d'un rang de perles. Elle tient à la main une houlette et s'appuie sur le bord d'une fenêtre. — Fond de ciel.

(Sur toile : haut., 0^{m},66; larg., 0^{m},54.)

Signé : G. Flinck f., 1641.

Musée du Louvre, n° 172.

Ancienne collection Filhol, t. VI, pl. 383.

De ce portrait il est bon de rapprocher le tableau suivant :

Une Jeune Bergère *(een jonge herderin)*.

Collection Johan Van der Marck, à Amsterdam.

Acquis par Fouquet pour 111 florins.

PORTRAIT DE JEUNE FEMME.

Elle est vêtue de velours noir avec une pèlerine de dentelles et un fichu blanc. Elle porte à son corsage des joyaux ornés de diamants. — Fond gris brun.

(Panneau : haut., 0^m,64; larg., 0^m,51.)

Signé à gauche, G. FLINCK F., 1641.

Musée de BERLIN, n° 813 A.

Collection SUERMONDT.

Exposé en 1873 à Bruxelles (n° 45 du *Catalogue*), Sur l'ancien *Catalogue* de la collection SUERMONDT, dressé par M. WAAGEN, ce tableau était indiqué comme portant : haut., 0^m,68; larg., 0^m,53.

PORTRAIT D'UN AMIRAL HOLLANDAIS.

Il est vêtu d'un pourpoint noir, que recouvre un ample manteau relevé sur le bras gauche; une large collerette rabattue est retenue par des glands. Dans sa main gauche, il tient un gant, l'autre main repose sur la tête d'un chien, et son chapeau est déposé sur une table voisine.

A travers une fenêtre ouverte, à droite du spectateur, on distingue les différentes scènes d'un combat naval.

(Sur toile : haut., 1^m,21; larg., 0^m,98.)

Signé : G. FLINCK F., 1645.

Collection VAN BRIENEN (la Haye, 1865).

PORTRAIT D'UN ENFANT.

Il est debout, s'appuyant sur une chaise d'enfant (*kinderstoel*); à son cou est suspendu un triple collier qui se détache sur sa robe blanche. A son bras droit est passé un petit panier, à son côté pend un hochet.

(Haut., 1^m,11; larg., 0^m,86.)

Signé : G. FLINCK F., 1641.

A M. DES TOMBES, à la Haye.

Exposé à Amsterdam en 1872, et décrit dans les *Merveilles de l'art hollandais* (page 34).

Photographié par LAMPUÉ.

Gravé par MONGIN, en tête de la présente monographie.

DAME AGÉE.

Elle est vêtue de noir; taille à basques retenues à la ceinture par de petites épingles d'or; fichu et bonnet blancs; manchettes en mousseline garnies de dentelles; chaîne d'or au cou; le bras gauche pendant; la main droite appuyée sur le dossier d'une chaise garnie de cuir doré. Au sommet de la toile, du côté droit, cette inscription tracée sur le fond : *Ætat 58. anno 1640. — Fig. à mi-jambes, gr. nat.*

(Sur toile : haut., 1m,6; arg., 0m,87.)

Musée de BRUXELLES, n° 414.

Acquis en 1869, de M. MOD. LECLERCQ, 1,000 francs.

PORTRAIT D'HOMME.

(Sur toile : haut., 0m,72 ; larg., 0m,61.)

Musée de ROTTERDAM, n° 67.

PORTRAIT DE FEMME.

Vêtue de noir à l'ancienne mode, avec une grande fraise blanche tuyautée et un petit bonnet, elle porte une robe noire à ramages, fermée par une garniture de boutons en or, le corps vu de face et la tête légèrement tournée vers la gauche.

(Sur toile : haut., 0m,72; larg., 0m,61.)

(C'est ce portrait qui présente de si curieuses analogies avec le portrait de la même dame exposé au Musée Van der Hoop, et portant la signature de VAN DEN TEMPEL.)

Musée de ROTTERDAM, n° 68.

PORTRAITS.

Vêtus d'un costume de fantaisie, dans le goût pastoral, un homme et une femme qui se donnent la main sont debout devant un bosquet. A droite paissent des moutons. A gauche, un campagnard, caché au second plan, semble épier le couple amoureux. Figures de grandeur naturelle.

(Sur toile : haut., 2m,01; larg., 1m,74.)

Musée d'ANVERS, n° 131.

Acquis en 1841, de la veuve du secrétaire de l'Académie d'Anvers, M. JEAN-ADRIEN SNYERS.

PORTRAIT D'UNE JEUNE FILLE JUIVE.

Elle porte un bonnet de velours cramoisi, orné d'une aigrette, une robe de brocart d'or et un manteau de velours rouge, enrichis de brandebourgs d'or. Elle a des boucles d'oreilles et une parure de perles. Figure à mi-corps. (Ovale.)

(Haut., 0^m,67; larg., 0^m,48.)

Musée de l'ERMITAGE, n° 843.

PORTRAIT D'HOMME.

Vêtu à la vieille mode hollandaise. Il est vu jusqu'aux genoux.

(Sur toile : haut., 1 aune 4 pouces; larg., 9 palmes 8 pouces.)

Collection GOLL VAN FRANCKENSTEIN, Amsterdam.

PORTRAIT DE FEMME.

Également vêtue à la vieille mode hollandaise et vue jusqu'aux genoux.

(Mêmes dimensions que le précédent auquel il fait pendant.)

Collection GOLL VAN FRANCKENSTEIN.

Ces deux tableaux furent acquis en 1833, par M. STEENGRACHT, pour 210 florins.

PORTRAIT D'HOMME.

Riche seigneur, avec de somptueux vêtements.

(Sur toile : haut., 34 p.; larg., 27 p.)

Collection de la comtesse VAN MOENS (1803).

PORTRAIT DE FEMME.

Pendant du précédent; vêtue pareillement avec une somptueuse élégance.

(Mêmes dimensions.)

Collection de la comtesse VAN MOENS (1803).

BUSTE D'HOMME.

Avec une calotte noire.

(Sur toile : haut., 2 pieds 5 pouces; larg., 1 p. 11 l.)

Signé : G.-F., AET, 63.

Galerie royale de DRESDE, n° 1315.

Figure à l'inventaire de 1722.

Acquis de la collection WRZOWECZ, de Prague.

PORTRAIT DE JEUNE HOMME.

Ses traits d'une grande douceur ont quelque chose d'efféminé; il porte comme boucles d'oreilles des perles suspendues à un anneau d'or, une cravate de soie est enroulée autour de son cou, et le seul ornement de son vêtement brun est un collier auquel est suspendu un médaillon.

(Sur toile : haut., 0^m,54; larg., 0^m,41.)

Collection DAIGREMONT, n° 61 du *Catalogue.*

Vendu en mars 1861; adjugé à 70 fr.

PORTRAIT D'HOMME.

Il est vêtu de noir et se tient debout dans un paysage, la canne à la main.

Collection du prince SIGISMOND RADZIWILL (1866).

PORTRAIT D'HOMME.

Vu jusqu'à la ceinture, la tête de trois quarts tournée à droite, cheveux gris frisés, moustaches légères; il porte un vêtement noir; la main gauche est posée sur la poitrine.

(Sur toile : haut., 0^m,73; larg.; 0^m,60.)

Collection MAX KAHN, 1879.

PORTRAIT DE FEMME.

Décrit dans *les Merveilles de l'art hollandais,* p. 34.

(Haut., 0^m,75; larg., 0^m,58.)

Signé : G. FLINCK, 1641.

A M. C. M. VAN GOGH, Amsterdam.

Exposé en 1872 à Amsterdam.

PORTRAIT D'HOMME.

On le voit de face, coiffé d'un chapeau à larges bords et portant une collerette blanche qui tranche sur un justaucorps et un manteau noir.

Signé à gauche : G. FLINCK, 1641.

(Bois, ovale : haut., 0^{m},74; larg., 0^{m},57.)

Collection HERMAN DE KAT, Dordrecht.

Vendu le 2 mai 1866.

PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME.

Vêtu de noir, les cheveux blonds bouclés, figure expressive.

(Bois : haut., 0^{m},28; larg., 0^{m},23.)

Collection PATURLE, n° 120 du *Catalogue.*

Vendu le 18 février 1878. Adjugé à 1,110 francs.

PORTRAITS.

Dans un paysage au pied d'un arbre est assise une dame vêtue de noir avec un grand col blanc et des rangées de perles aux poignets et au cou. A côté d'elle, un cavalier debout, également vêtu de noir et portant un grand col blanc, le corps de profil et le visage de trois quarts, lui donne la main. De sa main gauche, le cavalier tient son manteau et son chapeau. Les deux personnages en demi-nature se détachent sur un ciel obscur et sur les tons foncés du feuillage et du terrain.

(Sur toile : haut., 1^{m},05; larg., 0^{m},90.)

Signé : G. flinck
1646

Musée de ROTTERDAM, n° 66.

PORTRAIT DE SASKIA VAN ULENBURG.

(Sur toile : haut., 0^{m},69; larg., 0^{m},57.)

Exposé par BURGER, à Amsterdam, en 1867.

PORTRAIT D'HOMME AGÉ.

A la barbe longue, regardant par-dessus une balustrade couverte d'un drap vert, la tête appuyée sur la main.

Signé : G. FLINCK, 1651.

(Sur toile : 3' 11"; larg., 2' 8".)

Galerie BELVEDÈRE (Vienne).

PORTRAIT D'HOMME.

(Haut., 0^m,98; larg., 0^m,78.)

Signé : G. FLINCK, 1654.

A M. DANIEL WEERTS, à Arnhem.

Exposé à Amsterdam en 1872, et décrit dans *les Merveilles de l'art hollandais*, p. 35.

PORTRAIT DE REMBRANDT, d'après REMBRANDT.

Signé en bas à droite : FLINCK.

(Bois : haut., 0^m,70; larg., 0^m,55.)

Galerie de POMMERSFELDEN.

Vendu en mai 1867. Adjugé à 260 francs.

BUSTE D'HOMME.

Avec une calotte noire.

Signé : G. F., AET, 63.

(Sur toile : haut., 0^m,67; larg., 0^m,53.)

Musée de DRESDE.

Acquis de la collection WRZOWECZ. — Inventaire de 1722.

BUSTE D'UN VIEILLARD.

A tête chauve, vu de profil. Etude.

(Sur toile : haut., 0^m,64; larg., 0^m,53.)

Musée de DRESDE.

Tiré de Pologne.

PORTRAIT DE FEMME.

Debout, vue jusqu'aux genoux, les mains croisées sur la poitrine. La chevelure retombe en boucles abondantes qui cachent les oreilles. La robe rouge est surmontée d'une guimpe.

(Bois : haut., 0^m,65 ; larg., 0^m,57.)

Collection AUG. STEVENS.

Vendu le 1er mai 1867.

PORTRAIT D'HOMME.

Vu jusqu'à la ceinture, la tête de trois quarts tournée à droite, cheveux gris frisés, moustaches légères; il porte un vêtement noir; la main gauche est posée sur sa poitrine.

(Sur toile : haut., 0^m,73 ; larg., 0^m,60.)

Collection MAX KAHN

Vendu le 3 mars 1879.

PORTRAIT D'HOMME.

(Bois : haut., 21 t. ; larg., 28 1/2.)

Musée de CHRISTIANSBORG.

PORTRAIT D'UNE MÈRE AVEC SON ENFANT

Vénus et Cupidon.

(Sur toile : haut., 27 pouces; larg., 22 p. 3/4.)

Musée de CHRISTIANSBORG.

PORTRAIT D'HOMME.

Avec une large collerette. Il tient son chapeau de la main droite, et sa main gauche revêtue d'un gant s'avance à travers la fente de son manteau. Figure jusqu'aux genoux.

(Sur toile : haut., 1^m,26 ; larg., 0^m,99.)

Musée de LEIDEN.

Portrait d'André Doria, capitaine général des galères de Gênes (?).

Il est vu de face, sous la figure d'un vieillard vénérable, la moustache et les cheveux blancs, la tête couverte d'une toque brodée d'or, le corps vêtu d'une casaque brune également brodée d'or, avec des aiguillettes de soie rouge sur les manches. Un mouchoir d'étoffe verte qui tourne autour de son cou lui couvre la poitrine.

Musée de Rouen.

Portrait d'un Juif hollandais.

(Sur toile : haut., 0^{m},56; larg., 0^{m},43.)

Collection Buhler, Paris, 1859.

Portrait de femme.

(Bois : haut., 1^{m},40; larg., 1^{m},27.)

Collection prince Radziwill. — Vente du 24 mai 1865.

Portrait d'homme en costume noir.

Collection prince Sigismond Radziwill. — Vente du 26 février 1866.

Adjugé pour 300 francs.

Portrait de femme.

Grandeur naturelle jusqu'aux genoux. Figure presque de face, grande collerette tuyautée. La main gauche pendante; à la main droite, un éventail à plumes.

(Bois, ovale : haut., 1^{m},12; larg., 0^{m},84.)

Collection Olmade (Toulouse).

Vendu en décembre 1868.

Portrait d'homme.

Vu jusqu'aux genoux et tenant son chapeau à la main. Une table est placée près de lui.

(Sur toile : haut., 48 pouces; larg., 39 pouces.)

Collection Pierre de Smeth d'Alphen.

Portrait de femme.

Dame richement vêtue et tenant son éventail à la main. Une table est placée près d'elle.

(Mêmes dimensions; pendant du précédent.)

Collection Pierre de Smeth d'Alphen

Ces deux tableaux furent acquis en 1810, par Roelofsma, pour la somme de 120 florins.

Portrait d'homme.

Avec les deux mains sur ses genoux, dans la manière de Rembrandt.

(Sur toile : haut., 46 pouces; larg., 31 pouces.

Collection Abraham Delfos, à la Haye.

Acquis en 1807, par M. Bogert, pour 2 florins 2 sols.

Portrait de vieille femme.

En costume noir. Elle tient un mouchoir dans ses mains.

Collection prince Sigismond Radziwill.

Vendu le 22 mars 1866.

Buste de vieillard.

A tête chauve, vu de profil.

(Sur toile : haut., 2 pieds 6 pouces; larg., 1 pied 9 pouces.)

Galerie royale de Dresde.

Portrait d'homme.

Vraisemblablement le peintre lui-même *(waarschijnlijk van den schilder zelf)* remarquablement peint.

(Sur toile : haut., 9 pieds 2 pouces; larg., 7 pieds 5 pouces.)

Collection Hendrik Verhoeff, à Dordrecht.

Ce tableau fut acquis par M. Dike, en 1829, pour 41 florins.

III. — TABLEAUX DE GENRE.

L'Heureux Chasseur.

Un chasseur, tenant à la main droite un oiseau de proie

qu'il vient de tuer, l'élève en signe de triomphe; auprès de lui est un chien de chasse qui le regarde.

(Panneau : haut., 1 aune 2 palmes; larg., 9 palmes 1 pouce.)

Collection VAN BLEULAND, Utrecht, 1839.

L'ATELIER DE PEINTURE. Attribué à (?).

Un peintre debout, vêtu d'une robe de chambre rose, reçoit dans son atelier la visite d'un couple grotesque, mais richement vêtu : l'homme, coiffé d'un turban surmonté d'une aigrette, donne le bras à sa femme, dont la robe jaune a une queue tenue par un nègre. Autour, des élèves et des modèles rient de cette scène. Au fond, une décoration d'architecture.

(Sur toile : haut., 0^{m},67; larg., 0^{m},83.)

Musée de MARSEILLE, n° 37 .

Provient du château Borelly.

L'ATELIER DE SCULPTURE. Attribué à (?).

Au premier plan, un homme nu et assis pose. Au fond, un autre homme vêtu de rouge travaille à un groupe; autour d'eux, des élèves dessinent. Sur le devant, des accessoires : bustes, cuirasses, livres, cartons.

(Sur toile : haut., 0^{m},67; larg., 0^{m},83.)

Musée de MARSEILLE, n° 373.

Provient du château Borelly.

IV. — TABLEAUX CONNUS PAR LES CATALOGUES DE HOET ET DE TERWEESTEN.

TÊTE D'HOMME.

Riant avec un hibou.

Vente PHILIPPE DE FLINES, Amsterdam, 20 avril 1700.

Adjugé à 4 florins 10 sols.

Joseph accusé.

Vente publique, Amsterdam, 8 octobre 1700.

Adjugé à 56 florins.

Diane.

Vente Jan Agges, Amsterdam, 16 août 1702.

Adjugé à 22 florins 10 sols.

Enfant endormi.

Artistement peint.

Vente publique, Amsterdam, 7 juin 1708.

Adjugé à 62 florins.

Agar congédiée.

Largement traité.

Vente publique, Amsterdam, 20 juin 1714.

Adjugé à 265 florins.

Tête de femme.

Vente Jacob Van Leyen, Amsterdam, 17 avril 1720.

Adjugé à 3 florins 12 sols.

La Sagesse donnant des leçons a l'application.

Figures de grandeur naturelle.

Vente de Georges Bruyn, Amsterdam, 16 mars 1724.

Adjugé à 220 florins.

Diane.

Vente de Govert Looten, Amsterdam, 31 mars 1729.

Adjugé à 4 florins 10 sols.

La Vierge et l'Enfant Jésus.

Vente publique, à Amsterdam, le 6 mai 1729.

Adjugé à 30 florins.

Le Vieil Électeur de Brandebourg et le Prince Maurice.

Portraits.

Même vente.

Adjugé à 11 florins 10 sols.

Tête de jeune garçon.

Levant les yeux en l'air, attribué à Govert Flinck.

(Haut., 1 pied 2 pouces; larg., 1 pied 1 pouce.)

Vente Floris Drabbe, Leyde, 1er avril 1743.

Adjugé à 20 florins.

Jacob pleure sur la mort de Joseph.

Vente Isaak Hoogenbergh, 10 avril 1743.

Adjugé à 200 florins.

Vénus et Cupidon.

Vente Pieter de Klok, Amsterdam, 22 avril 1744.

Adjugé à 26 florins.

Les Douze Apôtres.

Vente Adriaen Swalmius, Rotterdam, 15 mai 1747.

Adjugé à 20 florins.

Vénus et Cupidon.

Vente du marchand de tableaux David Jetswaart, à Amsterdam, 22 avril 1749.

Adjugé à 46 florins.

L'Ange apparaissant a Élias.

Même vente.

Adjugé à 12 florins 10 sols.

Cléopatre.

Vente faite par des peintres, à la *Confrérie-Kamer* de la Haye, le 18 juillet 1753.

Adjugé à 20 florins 5 sols.

UNE TÊTE D'ÉTUDE.

Exceptionnellement belle *(extraschoone)*.

Vente JAN KAREL VAN DER MEIR, à Wissel-Geldt, près Anvers, le 23 juin 1755.

Adjugé à 45 florins.

UNE PETITE TÊTE.

(Panneau : haut., 9 pouces 1/2; larg., 7 pouces.)

Vente P.-J. SNYERS, à Wissel-Geldt, le 23 mai 1758.

Adjugé à 10 florins.

PORTRAIT D'HOMME.

C'est un vieillard avec une barbe grise et un bonnet de velours sur la tête; il est richement vêtu, et porte un pourpoint de couleur rouge brodé d'or, sur lequel se détache un ordre de chevalerie. Il est en outre drapé dans un manteau.

(Haut: 23 pouces; larg., 28 pouces 1/2.)

Vente WIERMANN, à Amsterdam, 18 août 1762.

Adjugé à 51 florins.

PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME.

Avec des cheveux bruns frisés, la tête couverte, etc., etc.

(Mêmes dimensions que le précédent.)

Même vente.

Adjugé à 37 florins.

JEUNE FILLE.

Avec le corps de profil et le visage tourné de face. Elle est vue jusqu'à mi-corps et vêtue d'un riche habit étranger. Sur son bras repose un petit chien endormi (aussi beau qu'un Rembrandt, dit le *Catalogue*.)

(Sur toile : haut., 23 pouces 1/2; larg., 21 pouces.)

Vente de peintures venues de SAXE, faite à Amsterdam, le 22 mai 1765.

Adjugé à 155 florins.

LE PRINCE D'ORANGE.

Le prince est assis sur une chaise à dossier, ayant un livre devant lui; il écoute les explications du chevalier pensionnaire Cats. — Peinture magistrale.

(Sur toile : haut., 34 pouces 1/2, larg., 41 pouces.)

Vente ANTONY SYDERVELT, à Amsterdam, 23 avril 1756.

A ces tableaux il faut ajouter ceux qui figuraient dans la collection de Nicolaas Anthoni Flinck, dont on trouvera le détail plus loin, appendice F, et ceux qui nous sont connus seulement par copie ou gravure :

BERGER ET BERGÈRE, connu par la gravure d'ABRAHAM BLOTELING.

Vente de SILVESTRE, page 170.

PORTRAIT DE MAURICE, COMTE DE NASSAU.

Connu par la copie de C. VAN DALEN.

(Le dessin de Van Dalen faisait partie de la collection DIRCK VERSTEEGH, et fut vendu en 1823).

V — DESSINS.

PORTRAIT D'UN VIEILLARD.

Avec une barbe grise. — Peinture large.

(Panneau : haut., 5 p.; larg., 3 p. 8 d.)

Collection JACOB DE VOS. (Amsterdam, 1833).

UNE BERGÈRE.

Dessin à la pierre noire.

Signé : G. FLINCK.

Collection DIRCK VERSTEEGH d'Amsterdam (1823).

AGAR DANS LE DÉSERT.

Croquis à la plume rehaussé d'encre de Chine.

Collection W.-A. VERBRUGGE, à la Haye (1831).

Portrait d'un militaire.

S'appuyant sur le rebord d'une niche. — Dessin à la pierre noire.

Collection Ploos Van Amstel.

Le Joueur.

Jeune homme jouant aux cartes. — Dessin à la pierre noire sur papier bleu.

Collection Ploos Van Amstel.

Figure d'étude.

Dessin sur papier bleu, exécuté au crayon noir, rehaussé de blanc.

Signé : G. Flinck.

Collection Van der Willigen, à Haarlem.

Figure d'étude.

Sur papier bleu, dessin au crayon noir rehaussé de blanc. Daté de 1658.

Collection du graveur Feitama.

Vénus et Cupidon.

(Haut., 0^{m},13; larg., 0^{m},24.)

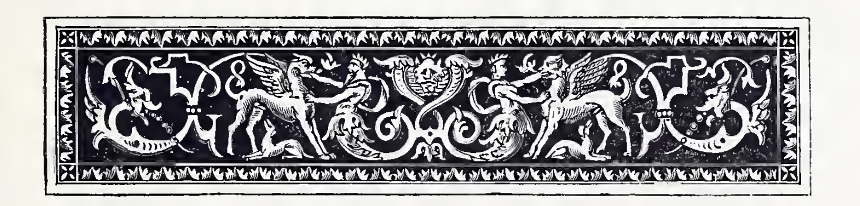
Dessin à la pierre d'Italie.

Collection d'Isendoorn, à Vassen.





APPENDICES



A

LES PALAMEDES



OUR ne pas entraver le cours de notre récit, nous avons cru devoir reporter à cette place la copie des actes relatifs à ANTHONI PALAMEDES, découverts par nous sur les registres de la Chambre des Orphelins de Delft. Nous avons pensé que ce document, qui jette un si grand jour sur la vie de l'aîné des deux frères, était assez important pour être publié intégralement.

EXTRAITS DES REGISTRES

DE LA CHAMBRE DES ORPHELINS DE DELFT.

1° Acte relatif aux enfants du premier lit :

ANTHONY PALAMEDES SCHILDER.

Op den 17 september 1653, compareerden voor weesmeesteren, Anthonij Palamedes Schilder ende registereerde syns drie kinderen bij annetge Joosten van Hoorendijck syn zal : huysvrouw gewonnen, met naeme Palamedes out on-

trent xx jaeren, Joost xvi ende Maritge xi; by aenbrengen van de voochden als Govert Rota nots, en Sixtus van Sysbergh voor derselver moeders erve bij uitcoope van alle de goederen ende lasten van den boedel, volgens de Inventaris hier overgelevert..... de somme van hondert gulden te betaelen ten mondigen dagen ofte staete van huywelyck derselve daer en boven ten dagen of te staete voors : toe te sullen onderhouden in costdranck clederen, een ambacht ofte hantwerck te doen leeren, daer mede sy haer eerlijcken sullen cunnen daeronder verbundende specialijcken sijn huysen en erven staende ende gelegen aen de zuijtzyde van de Broerhuijslaen belent aen de oostzyde Jan Gerrits van der Graft, en voorts syn persoon en verdere goederen subject allen rechten ende rechteren en ter executie van de Veescamer. Verleden voor Nicolas Coockebacker, Adriaen Fyck weesmesters.

On lit en marge de l'acte ci-dessus

« De heeren weesmesters synde geremonstreert dat het Cleijnste van de Twee huysen ni de nevenstaende acte vermelt is vercoft voor de somme van vyf hondert gulden en dat het met meer als de voors : cooppenningen is belaft ende de voors : last is onder als der kinderen moeder bewijs soo hebben de heeren weesmesters 't selve om redenen van 't voors verbant ontslaegen gedaen by Nicolas Couckebacker en Pieter Adriaens Croeter weesmeesters, den 11 october 1658. »

2° *Acte relatif aux enfants du second lit :*

Op den 23 jannuary 1674, compareerde ter Weescamer Aeghien Woedewaerts, als moeder van haer eenigh kint, by Anthoni Palamedis, in syn leeven schilder, haer zael^r man gewonnen met naemen Arthur oudt 13 jaeren, by aenbrengen van Vooghden, als Johan van Ophooven Not^rs en Bastiaen van Cuyck platielbacker en verthoonden den Inventaris, van alle de goederen, sulcx sy dee met de voorn ; haeren man, in

gemeenschap heeft beseten seggende 't voorn : kint voor de vierde part in de helf van den boedel erfgenaem abjntestato, daer in souden syn, alsoo der noch drie voorkinderen sijn, dan alsoo bevonden wort, dat de lasten, d'effecten des boedels, coomen te surmonteren, soo werden de vooghden gelaft, hun van de Erfenissen te abstineren ende crediteuren daer mede te laeten gewerden. Gedaen by alle de P. Wees/m[rs].



B

ABRAHAM VAN DEN TEMPEL

Bien peu de biographes ont paru connaître cette particularité, qu'ABRAHAM VAN DEN TEMPEL était le fils de Lambert Jacobse, le maître de Govert Flinck et de Jacob Bakker. Cela cependant résulte très clairement d'un passage de Houbraken.

A la page 47 du tome II de son *Groote Schouburgh,* cet auteur dit : « L'artiste peintre Abraham, le fils de Lambert Jacobse, prit le surnom d'ABRAHAM VAN DEN TEMPEL, d'une pierre sculptée qui décorait la façade de la maison dans laquelle il demeurait, à Leiden, et qui représentait un temple. »

Mais cette curieuse mention se trouvant encadrée dans la biographie de Pieter Van der Faes, personne ne semble y avoir pris garde.

J'ai recherché à Leiden les traces du séjour qu'ABRAHAM VAN DEN TEMPEL fit dans cette ville. J'ai trouvé sur les livres de la gilde de Saint-Luc les mentions suivantes, qui sont bonnes à retenir :

1648. 18 mars, ABRAHAM VAN DEN TEMPEL pour son droit d'admission paye.	1 fl.	10 s.
Sa cotisation	1	10
1649	1	10
1650	1	10
1651	1	10

Sur ce même livre, j'ai également relevé la signature de notre peintre. En voici le fac-similé :

Nous savons en outre qu'en même temps qu'il entra dans la gilde de Saint-Luc, Abraham Van den Tempel se maria et qu'il épousa Catharina Van Hogemade. En 1660, il quitta Leiden pour aller s'établir à Amsterdam.

Un dernier point reste à rectifier dans cet embryon de biographie, c'est la date de naissance de notre peintre. Pilkington (*Dictionnary of painters, 1840*) et M. Waagen (*Manuel de l'histoire de la peinture,* 1863, t. II, p. 307) font naître Abraham en 1618. Plus respectueux envers la mémoire de son père, que nous savons avoir été un saint homme, d'une vie régulière et d'une conduite exemplaire, nous placerons cette naissance à 1621, c'est-à-dire neuf mois au moins après le mariage de Lambert Jacobse avec Aechtje Antonis, mariage qui eut lieu le 28 juin 1620, ainsi que le démontre le *sonnet* de Vondel. (Voir page 85.)



C

JOHANNES LINGELBACH

ET

ADRIAEN VAN DE VELDE

Depuis l'apparition de notre premier volume, de nouvelles recherches, pratiquées dans les registres de l'état civil d'Amsterdam, nous ont mis en possession de deux documents inconnus jusque-là, et qui en venant confirmer ce que nous disions de JOHANNES LINGELBACH et d'ADRIAEN VAN DE VELDE, relativement à leur domicile, nous permettent de rectifier deux dates erronées, et de compléter par deux actes importants ce qu'on sait de la biographie de ces deux peintres.

Le premier de ces deux documents est l'acte de mariage de JOHANNES LINGELBACH. En voici la copie :

6 april 1653,

Compareerden als vooren JOHANNES LINGELBACH *van Francfort aen Meyn, schilder woon op de Roosegracht out 29 jaer en vader noch hebben, en* TRUTJE HENDRIX POUW *van A; in de Cornesteeg geass^t^ met haer moeder Gilletje Baerents en... acte van consent van de vader.*

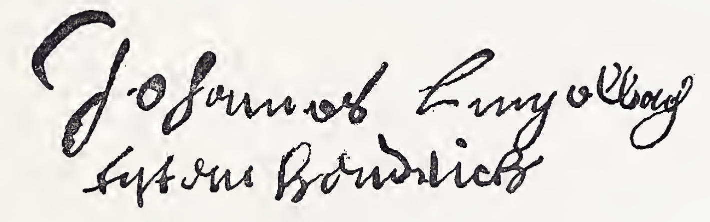
Ce qu'on doit traduire :

6 avril 1653,

Ont comparu comme plus haut JOHANNES LINGELBACH de Francfort-sur-le-Mein, peintre, demeurant sur le *Rozengracht*, âgé de 29 ans, et ayant encore son père, et GERTRUDE-HENDRIX

Pouw, d'Amsterdam, dans la *Cornsteeg*, assistée de sa mère Gillette Baerents et..., avec un acte de consentement de son père.

Après les formules d'usage, les jeunes mariés ont signé :



Ainsi donc, dès avant son mariage, Johannes Lingelbach habitait sur le *Rozengracht*. Il précéda donc d'au moins trois années la venue de Rembrandt dans ce quartier retiré. Second point plus important encore, Lingelbach n'est pas né en 1625, comme l'ont écrit tous les biographes, depuis Houbraken jusqu'à Immerzeel, depuis Siret jusqu'à Pilkington et Balkema, mais en 1624, et dans le commencement de l'année, puisque le 6 avril 1653 il avait vingt-neuf ans révolus.

Le second document, relatif à Adriaen Van de Velde, consiste également dans son acte de mariage. En voici la copie:

Den 5 april 1657,

Compareerden als vooren Adriaen Van de Velde, *van A Schilder out 21 jaer, geass^t met Willem Van de Velde syn vader woon inde corte coninckstraet, en* Maria Oudekerk *van A out 19 jaer geass^t met Cornelia Calchuys haer suster woon^t op de N. Z. voorburghwal.*

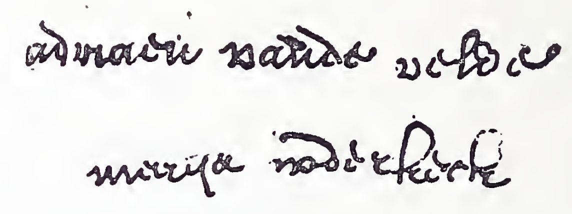
C'est-à-dire :

Du 5 avril 1657,

Ont comparu comme plus haut Adriaen Van de Velde d'Amsterdam, peintre, âgé de 21 ans, assisté de Willem Van de Velde, son père, demeurant dans la *corte coninckstraet* courte rue du Roi), et Maria Oudekerk d'Amsterdam, âgée

de 19 ans, assistée de Cornelia Calchuys, sa sœur, demeurant sur le *Nieeuwezyds voorburghwal.*

Après les formules d'usage, nos jeunes époux ont signé.



En outre, il est dit en marge que non seulement le tuteur de la fiancée consent à l'union, mais qu'on a encore produit le consentement de son frère Pieter-Pieters Oudekerk.

Ici la constatation est différente. Avant son mariage, Adriaen Van de Velde habitait chez son père, Guillaume Van de Velde le Vieux, qui, peintre de marines, était allé tout naturellement se loger près du port, et dans le voisinage des docks de la Compagnie des Indes.

Après son mariage, Adriaen, quittant la maison paternelle, s'en fut habiter dans le quartier des peintres. Cela va de soi.

Mais un autre fait beaucoup plus important ressort de l'acte que nous venons de transcrire, c'est qu'Adriaen Van de Velde n'est point né en 1639 comme on l'a toujours écrit, mais en 1635 ou 1636, puisqu'en avril 1657 il avait vingt et un ans accomplis. Cette différence de trois ans est d'un extrême intérêt, surtout en présence de l'étonnante précocité qu'on lui avait prêtée jusque-là. Bartsch (*le Peintre graveur*, tome I, page 212), après nous avoir raconté ses débuts chez Wynants et la prédiction, plus tard réalisée, de la femme du vieux maître, ajoute : « Ses progrès furent des plus rapides, comme on en peut juger par les estampes nos 17, 18, 19, 20 et 21, qu'il exécuta à peine âgé de quatorze ans. » Or ces quatre eaux-fortes sont datées de 1653. Adriaen n'avait donc point quatorze ans, mais de dix-huit à dix-neuf ans, ce qui est bien différent.

De même pour les numéros 1 à 10 du catalogue de Bartsch gravés entre 1657 et 1659. « Lorsque, dit l'auteur, notre pein-

tre avait dix-huit à vingt ans, nous voyons par ces morceaux que Van de Velde avait déjà atteint une grande supériorité... La pointe décèle la fermeté d'un maître exercé.» L'étonnement de Bartsch eût assurément été moindre, s'il eût connu la vraie date de naissance d'Adriaen Van de Velde.



D

JAN VAN BRONCKHORST
GABRIEL METZU. — GOVERT CAMPHUYSEN
ANTHONI WATERLOO

C'est également par leurs actes de mariage, relevés sur les *puiboeken* ou registres municipaux d'Amsterdam, que nous avons découvert le lieu de domicile des divers peintres dont les noms précèdent.

Nous nous croyons d'autant plus autorisés à donner ici la copie de ces documents, qu'ils complètent ou rectifient la biographie des artistes auxquels ils se rapportent.

Le premier, par ordre de date, de ces divers actes regarde :

1° Jan Van Bronckhorst.

En voici la teneur :

25 febr. 1638,

Compareerden als vooren Jan Van Bronckhorst *van A Schilder woon op de Princengracht geen ouders hebben geass^t met Jan Hendrick Bronckorst syn broeder, out 20 jaer, en* Lyntje Davids[1] *van Haerlem W_{ve} van Michiel Gerrits won inde Loyerstraat.*

Je traduis :

25 février 1638,

Ont comparu comme plus haut Jan Van Bronckhorst d'Amsterdam, peintre, demeurant sur le *Prinsengracht,* n'ayant

1. Ce nom est corrigé sur le registre. On avait mis d'abord Baerents.

plus d'ascendants, assisté de Jan Hendrich Van Bronkhorst, son frère, et âgé de vingt ans — et Lyntje (Hélène) Davids d'Haarlem, veuve de Michiel Gerrits, demeurant dans la *Loyerstraat*.

Les jeunes époux ont signé :

Ainsi voilà qui dérange singulièrement les données des biographes. Ou bien Jan Van Bronckhorst n'est point né à Utrecht en 1603, comme on l'a prétendu jusqu'à ce jour, mais bien à Amsterdam en 1618 ; ou bien il a existé deux Jan Van Bronckhorst, peintres en même temps, ce qui semble assez peu probable.

2° Gabriel Metzu.

On sait que Gabriel Metzu naquit à Leiden en 1630 ; ce qu'on sait moins, c'est qu'il fut reçu le 18 mars 1648 dans la gilde de Saint-Luc de cette ville, et qu'il paya pour son droit d'admission 1 fl. 10 s. En 1649 et en 1650, il acquitta encore sa cotisation, puis il quitta sa ville natale. En 1658, nous le retrouvons à Amsterdam, où nous relevons son acte de mariage, qui nous indique son domicile :

12 april 1658,

Compareerden als vooren Gabriel Metzu *van Leyden Schilder out 28 jaer, ouders doot, geass*^{t} *met Jan Adriaens Kuyper syn oom, woon*^{t} *op de Princegraft en* Isabella de Wolf *van Enckhuysen en daer woon*^{de} *geass*^{t} *met Maria de Grelles haer moeder out 26 jaer.*

C'est-à-dire :

12 avril 1656,

Ont comparu comme plus haut Gabriel Metzu de

Leyde, peintre, âgé de 28 ans, sans ascendants, assisté de Jan Adriaens Kuyper, son oncle, demeurant sur le *Prinsengracht,* et Isabella de Wolf d'Enckhuysen, demeurant au même endroit, assistée de Maria de Grelles, sa mère, et âgée de 26 ans.

En foi de quoi ils ont signé :

3° Govert Camphuysen.

Ici nous sommes en plein dans le neuf. On ne connaissait jusqu'à ce jour Govert Camphuysen que par quelques tableaux fort rares et assez mal appréciés. Burger dépensa beaucoup de sa fougue à vouloir démêler sa personnalité (voir *Musée de Hollande,* t. II, p. 238 et suiv.) Depuis lors, M. Scheltema avait découvert dans les archives d'Amsterdam la mention de ses droits de bourgeoisie, acquis en 1650.

Nous sommes heureux de publier aujourd'hui le premier acte d'état civil qui concerne ce peintre de talent; l'importance de cet acte est d'autant plus grande qu'il nous révèle, non seulement la date de son mariage, mais celle de sa naissance, et le rattache à la famille de Dirck-Raphaël Camphuysen.

Voici la teneur de cette pièce intéressante :

Den 9 february 1647,

Compareerden als vooren Govert Camphuysen *van Gorkum Schilder out 23 jaer, won op de Lindegracht noch synmoeder hebben. Geasst met syn broeder Ruphel Camphuysen*

en Nelletie Francken *van A out 20 jaer wond op Roosegracht geasst met Anthony Franck haer vaader.*

Je traduis encore :

9 février 1647,

Ont comparu comme plus haut Govert Camphuysen, de Gorkum, peintre, âgé de 23 ans, demeurant sur le *Lindegracht*, ayant encore sa mère. Assisté de son frère Ruphel Camphuysen. Et Nelletie (abréviation de Cornelia) Francken d'Amsterdam, âgée de 20 ans, demeurant sur le *Rozengracht*, assistée d'Anthony Franck, son père.

Govert Camphuijsen

nelletjen Francken

4° Anthoni Waterloo.

Enfin, pour Anthoni Waterloo, c'est l'acte de cession d'une maison d'Amsterdam, recueilli par nous sur les *Quytscheldingen*. I.-J., f° 191, v°, qui nous a appris qu'il avait également demeuré de ce côté.

Cet acte a une double importance, car il tranche un point très controversé et jette une lumière subite sur l'origine d'Anthoni Waterloo, qui n'était rien moins que certaine.

Ceux qui ont étudié la biographie de ce peintre-graveur savent en effet que M. Kramm, dans ses *Levens en Werken*, tome VI, page 1830, a prétendu qu'Anthoni Waterloo était originaire d'Utrecht et avait été inscrit sur les registres de la corporation des peintres en l'année 1619. De son côté, M. Eekhoff, archiviste à Leeuwarden, soutenait qu'il était né

à Lille, et qu'il était venu en 1653 à Leeuwarden, où il avait été inscrit parmi les bourgeois de la ville. (Voir la revue *Europa*, année 1862, et plus récemment *Stedelijke Kunstverzameling van Leeuwarden*, page 294.)

La seule inspection des gravures et des tableaux du peintre faisait déjà pencher la balance en faveur de M. Eekhoff, quand le document découvert par nous est venu trancher la question, et donner raison au vénérable archiviste de Leeuwarden.

Cet acte, daté du 28 juin 1661, explique en effet qu'Anthoni Waterloo, ayant procuration de sa mère Magdalena Vaillant, veuve de Casper Waterloo, et assisté de François Waterloo, tuteur de ladite veuve, a vendu pour 2,400 fl., à Cornelis Lichtermann, une maison et propriété sise sur l'*Angeliersgracht*, au côté sud de la rue et avoisinant le *Prinsengracht*.

Or, si Anthoni Waterloo est le fils d'une demoiselle Vaillant, c'est-à-dire de la tante du célèbre peintre et graveur Wallerant-Vaillant, il n'est pas surprenant qu'il soit né à Lille, puisque toute la famille Vaillant est originaire de cette ville. Il n'est pas surprenant non plus que nous le rencontrions à Leeuwarden, puisque Wallerant-Vaillant fut peintre de la cour (*hofschilder*) de Willem Friso, stathouder de Frise.

Ainsi donc l'inscription suivante, relevée sur les registres de bourgeoisie de Leeuwarden, se rapporte bien à notre peintre :

18 janvier 1653 :

Anthoni Waterloo, *schilder geboortich aen* Ryssel *in* Flaenderen, *is voor burger aengenemen hebb : die eed præsteert ende voor gerechtich zes gglds betaelt.*

Et nous ne devons point être non plus étonnés de le retrouver avec sa mère, en 1660, à Amsterdam, puisque nous savons que Wallerant-Vaillant quitta la Frise pour venir habiter la capitale de la Hollande, où il mourut le 28 août 1677.



E

AUTOPSIE

DE LA

PREMIÈRE FEMME DE GOVERT FLINC

1° — RÉCIT DU DOCTEUR TULP.

Nicolaï Tulpii, amsteldamensis exconsulis observationes medicæ, editio quinta. Lugduni Batavorum, 1716. Editio nova libro quarto auctior et sparsim multis in locis emendatior. (Page 348.)

LIB. IV, CAPUT XLIV. — *Hydrops peritonœi* Jugitta (*sic*), uxor pictoris Flinchii, cui venter ab ineunte ætate fuerat durus ac distentus sensit eundem, menstruis minus convenienter fluentibus, cotidie magis magisque elevari, paulatimque in eam excrescere molem : ut contineret centum et decem aquæ libras, uti post ipsius obitum, omnium oculis exposuit anatome, verus medecinæ oculus. Quod tamen exuberans aquarum pondus sine magna corporis ac virium jactura, tam apte septem plus minus annis, tulit mulier animosa : ut potuerit perinde atque sanissima, non quocunque tantum deambulare, verum etiam peregre proficisci, et, quod mireris, ascendere excelsam Clivensium turrim.

Dissecto vero cadavere, ab industrio chirurgo Jobo Mekerano, coram Sumuele (*sic*) Costero, Gulielmo Pisone, ac Franciscis (*sic*) Vicquio, Sylvio, et Saga, apparuit omnem hanc aquarum congeriem delituisse inter duas peritonœi tunicas, quæ induerant crassitiem digiti annularis. Sub quarum infima parte, conspiciebantur pleraque omnia viscera ut sarta ac tecta, sic etiam ab omni omnino incommodo ac detrimento integra, ac tuta præter renem sinistrum, qui justo erat major.

Et cœcas uteri venas, sive tubas Fallopii, quas per peritonœum dispersas quantumvis oculus in dextro latere viderit conspicue tumidas, ac protuberantes, intus tamen erant plane imperviæ adeoque obturatæ, ut ne minimus quidem fistulæ flatus illas transiret, in quo fuit morbi hujus incertum, latitante in oculto illa via, per quam aqua profluxisset in peritonœi vacuum.

Quod profecto rarum, atque inauditum hydropis genus, quandoquidem non meminerim me legisse, in ullis medicorum monumentis, sed solo duntaxat auditu intellexisse a viro præclaro Gulielmo Strateno, principi Arausionensi a Medicinis, qui ibidem loci simillimum hydropem sectione deprehenderat in virgine, de cujus pudicitia perperam dubitatur. Operæ fortassis precium facturus videor, siquidem id ab oblivionis injuria asseruerim, non tam ob insolitum aquarum situm, quem tamen confido eruditis fore gratissimum, quam ob summum quod ægroti inde percepturi sint emolumentum, quibus idcirco in hoc peritonœi hydrope, longe securius expeditiusque παρακέντεσιν instituent chirurgi, quam in ullis, aliis ejusdem morbi speciebus, in quibus viscera naturalia a circumflua aqua usque adeo plerumque vitiantur, ut illa etiam subducta nihilominus moriantur ægri. Cum in hac peritonœi aqua, exta maneant illibata, ac plane seclusa ab irriguo, acrioris humoris attactu, inde procul dubio venit, quod mulieri huic manserit constans, ac infractus, valentis corporis vigor, ad quem etiam necesse erit oculum convertere quisquis deinde conabitur scalpello elicere, quam peritonœum continebit aquam.

2° — PROCÈS-VERBAL DE JOB VAN MEEKEREN

Janvier. — En l'année 1651, le cinq du mois de janvier, nous avons ouvert le cadavre de *Dingetje Klaes Thoofflingx, épouse du célèbre artiste peintre Govert Flinck,* laquelle, dès son enfance, avait été atteinte d'une dureté et d'un développement inusité de l'abdomen. Son ventre cependant n'avait

pas pris de développement extraordinaire avant sa treizième ou sa quatorzième année, époque où elle se trouva réglée. Ses règles toutefois ne se manifestèrent qu'une fois ou deux et depuis lors n'ont plus reparu. A chacune de ces évacuations, le volume de son ventre diminua pour quelque temps, mais d'une façon peu sensible, et en dehors de ces époques l'enflure s'augmenta (à la grande incommodité de la malade) au point de devenir excessive. Cette situation anormale ne l'empêcha point toutefois de se marier. De ce mariage résulta non seulement une grossesse, mais après le temps réglementaire la malade donna naissance à un enfant.

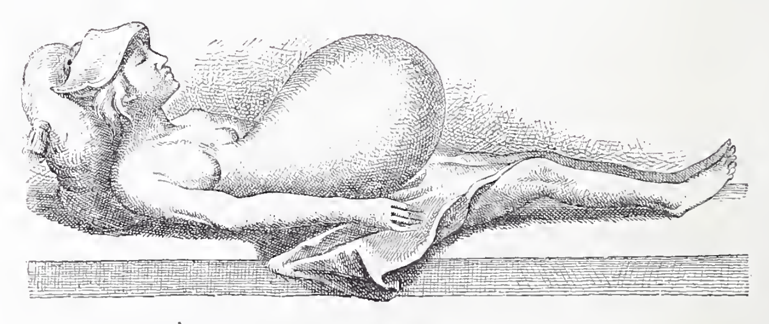
A ce ventre embarrassé et enflé on avait prescrit bien des remèdes et donné bien des consultations, mais toujours infructueusement et sans obtenir les résultats souhaités, et la diversité la plus grande régnait non seulement dans les avis, mais encore dans les diagnostics portés sur ce qui pouvait faire grossir et enfler d'une façon aussi difforme cet abdomen débordant. Les uns avaient opiné pour un *kyste,* d'autres pour une agglomération de *loupes,* d'autres encore pour un amas de gaz mélangé avec des glaires; il s'en trouva qui crurent à une excroissance de chair. Les plus expérimentés pensaient et soutenaient que c'était un liquide extravasé dans lequel nageaient les intestins. Mais on sait que le *hooge voorlezer* Johannes Walleus (qui avait ausculté la partie malade avec une aiguille) n'avait jamais varié d'avis, et que selon lui cette tumeur monstrueuse provenait d'une eau qui avait suinté goutte à goutte, et qui insensiblement s'était logée dans l'enveloppe de l'estomac.

Avant de dire que notre autopsie vint confirmer l'opinion de ce savant, il nous faut nous étonner de la soudaineté avec laquelle cet abdomen enfla de plus en plus. En huit jours, il augmenta des trois quarts, à ce qu'on me dit du moins, et la malade ajouta qu'elle n'avait pas plutôt senti comme une déchirure se produire que déjà elle était enflée de la longueur d'un doigt. Néanmoins, ce qui est encore plus digne d'admi-

ration, c'est qu'elle se trouvait assez alerte, assez vive, assez gaie pour qu'aucune occupation, ni marche, ni station, ni promenade, ni ascension, ne lui fût interdite et ne la fatiguât. Et peu de temps avant sa mort, ainsi que son mari nous le raconta, elle gravit la tour de Clèves sans fatigue apparente.

Cette courageuse porteballe *(marsdraegster)* n'en était pas moins recherchée et elle continua de voir ses amis jusqu'au jour où le fardeau qui causait ses ennuis l'eut clouée au lit. Entre temps, son ventre, en effet, qui, malgré tous les remèdes prescrits, n'avait obtenu aucun soulagement et augmentait de volume, avait fini par lui causer de telles douleurs, que dans les derniers temps elle pouvait encore s'asseoir, mais qu'elle en était réduite à se traîner...

La malade ayant rendu le dernier soupir, son corps fut, sur sa propre demande, remis entre nos mains, afin que nous déterminions s'il était possible la cause de la maladie. Le cadavre était, ainsi qu'il est représenté sur la planche ci-dessous, déposé sur une table; nous commençâmes l'incision



LA PREMIÈRE FEMME DE FLINCK, SUR LA TABLE DE DISSECTION.
(Fac-similé de la vignette accompagnant le procès-verbal de Job Van Meekeren.)

(introduisant le scalpel sous la peau près du nombril) et nous pratiquâmes ainsi une issue par où s'écoula un liquide clair, limpide, non corrompu, dont le poids, ainsi que nous l'avons contrôlé nous-même, s'élevait à cent vingt-cinq livres.



F

GOVERT FLINCK.

EXTRAIT DES REGISTRES DE LA CHAMBRE DES ORPHELINS D'AMSTERDAM

(Reg. 30, f°s 5vo et 335vo.)

Den 12 october 1660 heeft Sophia van der Hoeven weduwe van Govert Flincq voorn^t^ geass^t^ met Dirck Vosch als haer gecom. voochd in dese, hier ter camer overgebracht corte staet en jnventaris van alle de goederen by de voorn^t^ Govert Flincq metter doot ontruymt ende naegelaten, ende ingevolge van de repartitie daer achter gevoecht de voorn^t^ Claes soo in voldoening van de voorn^t^ bewesene tien Duysent g. als voor syn vader erf bewesen.

Twee huysen op de Lauriergracht met een hout loots achter in de Laurierstraat met een gang uitcomende geestimeert 18,000 g. daer van de quitscheldinge in den laede syn gelegen.

Een obligatie van 2,000 g. houdend op 't landt van Holland, ten comptoire van M. Johan Uitenbogaert in dat 13 january 1654 gereekend met de rente daerop verschenen op 2,060 in den lade geleghen;

Een obligatie van 1,600 g. tot last als voren in date 21 september 1651 gereekend op 1,632 in de lade geleghen;

Een obligatie van 1,200 gl. tot last als voor. in date 23 maert 1639 gereekend op 1,224 ind lade geleghen;

Een obligatie van 1,200 op de oostjndische compagnye in

date 1e july 1660 gereeckent met 15 maenden interest op 1,260 ind lade geleghen.

Een obligatie van 1,800 g. op Hendrick Vervorst tot Emmerick in date 11 maert gereeckent met 6 maenden interest op 1,836;

Een obligatie van 2,000 g. op Jan Lennerts van Cleeff in date... gereeckent met 4 maenden interest op 2,026-13-8;

Een obligatie van 2,400 g. houdend op Jacob Frans Hinloopen in date... gereeckent met 10 maenden interest op 2,480;

Een rentbrief van 1,000 g. capitael op t'huys van de weduwe van Jan Swelerts tot Gouda met 14 maenden interest 1,046-13-8;

Een huys ende Bleeckery tot Cleeff getaxeert op 3,000;

Ende aen contant geld de somme van vyff duysent negen honderd negen en vyftich g. 5. st.;

Item 937-8 voor betaelde dootschult ende onderhout van t'kindt sedert de doot van de vader;

Item 1,538 g. voor eenich huysraet, lywaet, schilderyen ende printen, soo uyt den boedel voor hem aengenomen als gecocht;

Ende noch 1,000 g. aen de Voochden van de Kinderen van Ameldoncq Flincq voor soo veel Govert Flincq haer heeft gemaeckt volgens t'schrift daer af in sijn boek.

Dies blyft onverdeelt 123 g. 16 als mede d'uytstaende schulden in den voors. jnventaris gespecificeert, des sal hy etc. ende het behaechde Marten Theweling ende Jan Claes Ansloo de voochden, die de voors. effecten ende gelden alhier sullen overbrengen.

PREST. DE HEER Dr NICOLAS TULP, Cni JORIS BACKER WEES.rs,



G

GOVERT FLINCK.

CATALOGUE DES PEINTURES

DÉLAISSÉES TANT PAR LE FAMEUX ARTISTE PEINTRE M. GOVERT FLINK QUE PAR SON PROPRE FILS M. NIKOLAAS ANTONI FLINK

Vendues le 4 novembre 1754, à Rotterdam

N.-B. — Ces peintures sont mesurées en pieds de 12 pouces.

---

1. Une Œuvre capitale représentant une offrande païenne au dieu Priape, par *Benedetto Castiglione*. Cette peinture est particulièrement vigoureuse et artistique par l'effet des ombres et de la lumière, et la facture indique assez qu'elle est de ce maître renommé. (Haut., 3 pieds 1 pouce; larg., 4 pieds 2 p. 1/2.) . . . . 50 fl. ».

2. Le Portrait de PIETRO ARETINO, par le *Titiaan*[1]. Il suffit d'un coup d'œil pour reconnaître le grand goût de ce maître. Cet ouvrage a fait partie du cabinet de M. REYNST et postérieurement du cabinet du roi GUILLAUME III. (Haut., 2 pieds 10 p.; larg., 2 pieds 2 pouces.).. . . . . . 71 »

3. Ouvrage capital et extraordinairement beau : la Renonciation de Saint-Pierre; grandeur nature,

1. Nous avons respecté, dans notre traduction, la rédaction, le style et l'orthographe des noms propres.

peint avec une liberté et une vigueur peu communes, d'une couleur vive et belle, par *Guido Reni*. (Haut., 4 pieds 2 pouces; larg., 3 pieds 7 pouces.) . . . . 395 fl. ».

4. La Mise en croix de Jésus, par *Andreas Chiavoni*. Morceau d'une vigueur peu ordinaire comme expression des passions, d'une belle et vivante couleur qu'on attribue au fond doré du panneau. (Haut., 2 pieds 2 p. 1/2; larg., 1 pied 6 p. 1/2.) . . . . 20 »

5. La Décollation de saint Jean-Baptiste, par *Jacomo Bassan*. Peint dans la manière de *Parmens*. Ce tableau provient du cabinet du comte d'Arondel. (Haut., 4 pieds 2 pouces; larg., 4 pieds.) 20 »

6. Jolie petite Peinture représentant un ange annonçant le jugement dernier à saint Jérôme, par *Guercino da Cento*. (Haut., 12 pouces; larg., 16 p. 1/2.) . . . . 30 »

7. La Bénédiction de Jacob par Isaac, par *Rosso Florentino*. Belle lumière et jolis costumes, etc. (Haut., 1 pied 10 pouces; larg., 1 pied 4 p. 1/2.) 16 15

8. Un beau Tableau avec des fruits italiens, par *Campidolio*. (Haut., 1 pied 7 pouces; larg., 2 pieds 1/2 pouce.). . . . . 40 »

9. Un Amour endormi, peint avec beaucoup de feu et d'énergie et d'un beau dessin, tout à fait dans la manière du *Corregio*, par *H. Gentilesco*. (Haut., 3 pieds; larg., 3 pieds 9 pouces.) . . . . 40 »

10. Beau Portrait d'un grand seigneur vénitien, beau de couleur et peint artistement par le *Parmens;* provient du cabinet du comte d'Arondel. (Haut., 3 pieds 1 pouce; larg., 2 p. 5 p. 1/2.) 27 »

11. Beau Portrait, peint dans toutes ses parties avec art, aussi bien les mains que le visage, par

Antonio Moro. (Haut., 3 pieds 8 p. 1/2; larg., 2 pieds 10 pouces.) . . . . 36 fl. s.

12. Un petit Paysage, par *Francisco Mola.* Agréablement peint et tout à fait plaisant. (Haut., 8 p. 1/2; larg., 14 p. 1/2.) . . . . 15 »

13. La Cascade de Tivoli, avec beaucoup de naturel par *Gobbo*, (Haut., 1 pied 10 pouces; larg., 2 pieds 11 pouces.) . . . . 10 »

14. Une Offrande sur un autel; peinture d'une énergie et d'une habileté peu communes, par *Nicolaas Poussyn.* (Haut., 1 pied 11 p. 1/2; larg., 4 pieds 1 p. 1/2.) . . . . 81 »

15. Un beau Paysage, par *Pieter Paulus Rubbens.* (Haut., 2 pieds 1 pouce; larg., 3 pieds 1/2 pouce.) . . . . 58 »

16. Un excellent Paysage représentant la cascade de Tivoli; peinture fine et claire, par *Paulus Bril.* (Haut., 2 pieds 4 pouces; larg., 3 pieds 2 pouces.) . . . . 82 »

17. Un Paysage extraordinairement joli, par *le même*, fort bien étoffé, avec des personnages et des enfants, par *Hans Rottenhamer.* Le tout artistique, amusant et très finement exécuté. (Haut., 1 pied 11 pouces; larg., 2 pieds 4 pouces.) . . . . 475 »

18. Un petit Paysage, très achevé, par le même *P. Bril.* (Haut., 8 pouces; larg., 11 p. 1/2.) . . . 20 »

19. Joli Portrait de femme avec une rose dans la main; peinture délicate et noble, par *Antony Van Dyck.* Tableau ovale. (Haut., 2 pieds 6 p.). . 75 »

20. Un des Apôtres avec la croix sur l'épaule. Grandeur nature et peint avec une énergie exceptionnelle, par *le même.* (Haut., 1 pied 8 p. 1/2; larg., 1 pied 6 pouces.) . . . . 21 »

21. Vénus et Cupidon, avec divers accessoires; peinture noble et très finie, par *Hans Rottenhamer.*

(Haut., 5 pouces 1/4 ; larg.. 6 pouces 1/2.). . . . . 47 fl. s.

22. Adam et Ève chassés du paradis. Peinture exceptionnellement gracieuse, par *Cornelis Poelenburg*. Un des ouvrages les plus renommés de ce grand maître, et de son meilleur temps, conçu dans la manière classique (*op de Romeinse manier geschildert*). (Haut., 11 pouces 1/2 ; larg., 1 pied 2 pouces.) . . . . 118 »

23. Suzanne avec les vieillards. Tableau d'une très belle ordonnance et finement peint, par *Nicolaas Verkolje*, et du meilleur temps de l'artiste. (Haut., 13 pouces; larg., 16 p. 1/2.) . . . . 150 »

24. Vénus et Cupidon. Effet de jour et de lumière ; gentille exécution sur cuivre, par *le même peintre*. (Haut., 8 pouces ; larg., 6 pouces.). . . . 43 »

25. Un gracieux petit Paysage, avec une foule de barques et de personnages ; peinture fine et brillante, par *Breugel de Velours* (Fluweelen Breugel). (Haut., 9 pouces ; larg., 13 pouces.). . 82 »

26. Un autre petit Paysage, très plaisant et transparent, par *Breugel le Vieux*. (Haut., 10 pouc.; larg., 13 pouces.). 17 10

27. Quatre petits Paysages ronds, peinture artistique et très naturelle, par *Franciscus Milé*. (Diamètre, 7 pouces.). . . . . 33 »

28. Petits Personnages en train de fumer. Très naturel et très joli morceau, par *David Teniers*. (Haut., 8 pouces; larg., 7 pouces.). . . . . 47 »

29. Armée en marche, avec une foule de personnages ; jolie peinture, par *Jacob Van der Ulfft*. (Haut., 1 pied ; larg., 10 p.). . . . . 86 »

30. Gibier mort et Appareil de chasse, peints très au naturel par *M. de Hondekoeter*. (Haut., 2 pieds 2 pouces ; larg., 1 pied 10 pouces.). . . . 54 »

31. Un Garçon et une Fille jouant ensemble

aux cartes, éclairés par une lampe. Peinture large et naturelle, par *Frans Hals* (Haut., 12 pouces 1/2; larg., 10 pouces 1/2.). . . . . 16fl. s.

32. Jeune homme en robe de chambre, très distingué de coloris et peint avec soin par *Gotfried Schalken.* (Haut., 11 pouces; larg., 9 pouces.). . . . . 59 »

33. Joseph et la femme de Putiphar, très jolie et très fine peinture par *Aart Van der Burg*, servant de pendant au n° 23 et portant pareillement : (Haut., 13 pouces; larg., 16 pouces 1/2.). 32 10

34. Deux femmes se baignant; peinture agréable et d'une finesse exceptionnelle, par *Aart Van der Burg.* (Haut., 14 pouces; larg., 11 pouces 3/4). 22 »

35. Une Marchande de légumes et un Paysan qui lui saisit les cheveux sur le cou; d'une couleur gaie et joliment peint par *Jacob Torenvliet.* (Haut., 11 pouces; larg., 8 p. 1/2.). . . . . 42 »

36. Un Homme avec un fusil sur l'épaule et une Femme avec des oiseaux, par *le même.* (Mêmes hauteur et largeur que le précédent.) . . . .

37. Une Bacchanale de satyres, nymphes et enfants; peinture joyeuse et artistique, par *Matthys Wulfraat.* (Haut., 1 pied 3 pouces; larg., 1 pied 7 p. 1/2.). . . . . 30 »

38. Un petit Paysage bien plaisant, par *le même.* (Haut., 9 pouces; larg., 14 pouces 1/2.). . 17 05

39. Un port de mer, peinture gaie et très exacte, par *Thomas Wyk.* (Haut., 14 pouces 1/2; larg., 12 pouces 1/2.). . . . . 21 »

40. Une Sainte Vierge; peinture d'une vigueur peu commune dans le goût italien (*in de Romeinsche manier*), par *N. Rosendaal.* (Haut., 3 pieds 3 pouces; larg., 2 pieds 8 pouces 1/2.). . . 50 »

41. Une Sainte Vierge, avec l'enfant Jésus en-

dormi sur ses genoux, d'une jolie ordonnance et d'une belle peinture, par Govert Flinck. (Tableau rond, 56 pouces de diamètre.). . . . . 20 fl. s.

42. Une Betzabée, vue jusqu'aux genoux et de grandeur naturelle, ne le cédant en rien au précédent tableau, par *le même*. (Haut., 3 pieds 8 pouces; larg., 2 pieds 8 p. 1/2.). . . . . 40 »

43. Deux Peintures représentant les apôtres Pierre et Paul, très largement exécutés et avec beaucoup d'art, par *le même*. (Haut. 1 pied 4 pouces; larg., 1 pied 1 pouce.). . . . . 50 »

44. L'Adoration des rois mages. Grisaille dans la manière de Rembrandt, par *le même*. (Haut., 1 pied 2 pouces 1/2; larg., 1 pied 9 p. 1/2.). 25 10

45. Une Tête de vieillard, peinte avec beaucoup de vigueur dans le même genre, par *le même*. (Tableau ovale, haut., 2 pieds 6 pouces.). . . . . 20 »

46. Portrait de *Richardson* avec un bonnet sur la tête, peint par lui-même. (Haut., 2 pieds 3 p.; larg., 1 pied 10 p. 1/2.). 10 10

47. Paysage par *A. Van der Kabel*, dans le goût italien. (Haut., 2 pieds 9 pouces; larg., 4 pieds 11 pouces.). . . . . 12 »

48. Une Société joyeuse dans le genre de *Jan Milo*. (Haut., 1 pied 3 pouces; larg., 1 pied 7 p.) 15 10

49. Bataille de paysans, très vigoureuse peinture, par *P. Breugel*. (Haut., 9 pouces 1/2; larg., 13 pouces 1/2.). 14 10

50. Un Jeune Homme jouant de la flûte dans la manière de *G. Dov*.) 9 05

FIN.

TABLE DES ARTISTES

NOMMÉS DANS LE PRÉSENT VOLUME

TABLE DES GRAVURES

HORS TEXTE.

DANS LE TEXTE.

TABLE DES MATIÈRES


A Quantin imprimeur
r. St Benoit, 7 à Paris